



Facultad de Filosofía y Letras

MÁSTER EN PATRIMONIO HISTÓRICO Y TERRITORIAL
2014-2015

Trabajo de Fin de Máster
(Orientación investigadora):

“Estudio y análisis
de los museos de Cantabria.
Gestión, potencialidades
y debilidades.”

AUTOR: Pablo Emerson Solórzano Torres.

TUTOR: Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera.

SETIEMBRE 2015

Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.
Jorge Luis Borges.



Museo etnográfico "El hombre y el Campo" – San Vicente de Toranzo.

Índice.

1. Introducción.	2
2. Estado de la cuestión.	4
2.1. Breve historia del coleccionismo y los museos en Occidente y en Cantabria.	8
2.1.1. Antigüedad.	9
2.1.2 Edad Media.	11
2.1.3. Edad Moderna.	14
2.1.4. De lo contemporáneo a la actualidad.	17
3. Reflexión teórica y metodológica sobre el tema de investigación: objetivos y metodología..	24
3.1. Objetivos.	24
3.2. Metodología.	25
3.2.1. Revisión de la literatura científica.	25
3.2.2. Estudio empírico.	25
3.2.3. Obtención de conclusiones.	26
4. Relación de fuentes empleadas.	26
5. Ensayo: la situación museográfica en la Comunidad Autónoma de Cantabria.	27
5.1. Sobre las denominaciones.	27
5.2. Tipologías museísticas.	34
5.3. Lista de museos de Cantabria.	35
5.4. Análisis y comentarios de los datos obtenidos.	46
5.4.1. Fechas de apertura de los museos y colecciones de Cantabria.	47
5.4.2. Análisis de los museos y colecciones de Cantabria por tipologías.	51
5.4.3. Tipos de museos por comarca.	58
5.4.4. Museos y colecciones museográficas según su titularidad.	64
5.4.5. Nuevas tecnologías y presencia en las redes sociales.	68
6. Conclusiones	81
7. Agradecimientos.	86
8. Bibliografía y otras fuentes.	87
8.1. Hemerografía.	96
8.2. Dictiografía.	98

1. Introducción.

El museo es (junto a las bibliotecas y archivos) una de las mejores creaciones que el genio humano ha concebido en aras de proteger su memoria y las mejores expresiones que lo han singularizado como ente sensible y racional. Como toda creación humana la historia de esta institución ha estado salpicada de mil peripecias, lo que se refleja en las muchas calificaciones y cambios de funciones que ha tenido a lo largo del tiempo: repositorio de tesoros en templos sagrados y más tarde santuario dedicado a las musas; gran centro cultural para reunión de sabios; conjunto de riquezas extrañas para exponer y afirmar el poderío; íntimo espacio para guarecer la colección de personajes privilegiados; lugar para guardar artificios que soliviantasen las ansias de conocimiento de hombres ilustrados; sitio público usado como herramienta para culturizar; hasta convertirse hoy en un tema recurrente en los medios, un espacio ideal para estructurar mundos de ficción¹, y casi objeto público y político de deseo.

Por lo tanto, podemos decir que pocas son las instituciones culturales que mejor se han amoldado a los cambios y a las exigencias de las sociedades como lo ha hecho el museo. Todo ello pese a que se le ha condenado a muerte más de una vez: ya en 1909 el poeta italiano Filippo T. Marinetti pedía en su incendiario “Manifiesto Futurista” “¡...inundar los sótanos de los museos!” y “¡Que naden a la deriva los cuadros gloriosos!”. En los años 60 del siglo pasado Theodor Adorno comparaba “museo” y “mausoleo”². Desde esas mismas fechas muchos artistas plásticos han intentado huir “del poder *canonizador* del museo” y lo que ello representaba en la pérdida del significado de sus propuestas. Para ello estos creadores intentaron ridiculizar en sus obras al museo como institución (Schubert, 2000: 84-85). Y en épocas más cercanas hay quien se pregunta si el fin de los museos se ha iniciado con la digitalización y

1. Los relatos de “Un novelista en el Prado” de Mujica Láinez, o “Las Tres Gracias” de Soledad Puértolas. Novelas como “El museo de la inocencia” de Orhan Pamuk, “El Jilguero” de Donna Tartt, “La casa de las miniaturas” de Jessie Burton, “El código Da Vinci” de Dan Brown o “El Maestro del Prado” de Javier Sierra.

2. Según Adorno “museo y mausoleo no están sólo unidos por la asociación fonética. Los museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonio de la neutralización de la cultura.” *La crítica de la cultura y la sociedad*. Ariel, 1962. p. 115. Jean Clair haría algo similar al considerar a dicha institución como un cenotafio, principalmente a los nuevos museos de arte moderno como el Guggenheim de Bilbao. Ver *Malestar en los museos*, pp. 111 – 115. Por su parte Umberto Eco, a fines de los años 80, criticaría al “museo tradicional” al que consideraría una “tumba de objetos muertos”. Citado por Santos Zunzunegui en “Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica”. Cátedra, 2003, pp. 77 – 79.

presentación de exposiciones históricas en formato multimedia como el que ha empezado a hacer el Instituto Cultural Google³.

Y quien imagina un apocalipsis artístico en el que los grandes afectados serían los museos icónicos, instituciones a los que los seres humanos darían la espalda en el futuro⁴. Más allá de cuestiones especulativas hay voces que llaman a alerta sobre el futuro del museo basándose en concreciones: la supuesta baja asistencia del público a los museos (excepto cuando hay grandes exposiciones) exigiría el cierre de muchos de ellos. Pero lo que en verdad se tendría que exigir es una reconversión de los mismos para poder afrontar sus problemas de maneras audaces e imaginativas –varios ya lo están haciendo-. Y aunque en los últimos años se considere que ha habido un cambio de paradigma en cuanto a la finalidad de la existencia de los museos (se habla hoy más de la importancia del público que de las colecciones), no se puede estar más de acuerdo con la opinión de que si los museos tuviesen que cerrar sus puertas, su existencia estaría justificada por esa función que ejercen en la sociedad y que se ha explicado líneas arriba (Zugaza, 2004: 29-44): la de contar nuestra historia⁵, la de resguardar nuestra memoria.

Pero, no todo es malo. Hay puntos de vista más positivos que consideran al museo como un organismo vivo, que ha dejado atrás sus ropajes de institución sagrada e inalterable, y se presenta hoy (en ciertas regiones del mundo) como un revulsivo cultural y económico. Además, a través de la práctica de la “museografía viva” o “museografía activa”, hoy más que nunca el museo está en plena interacción con el visitante: ya no es un espacio cerrado, inaccesible, casi arcano, sino más bien uno abierto, en el que se permite ver al visitante todo aquel entramado que subsiste detrás de la fachada aséptica, ordenada y académica que normalmente ha mostrado; y que no se limita a imponer un discurso unilateral, previamente dictaminado, sino que ahora da voz y posibilidad de expresión a sus visitantes a quienes permite tomar parte activa en ese

3. Véase la noticia “Google: una máquina de búsqueda hace historia.” en <<http://goo.gl/yT9V5a>> [Consulta: 02/02/2015].

4. Véase el proyecto “Apocalypse in Art”, de las fotografías ucranianas Vitaliy y Elena Vasileva. En <<https://www.behance.net/gallery/10116775/Apocalypse-in-Art>>. [Consulta 04/02/2015]. Sin embargo, esto no es una novedad pues el francés Hubert Robert (1733 – 1808) había ya concebido una idea parecida en su “Vue imaginaire de la galerie du Louvre en ruine” de 1796; y, mucho después, Ed Ruscha (1937-) hizo lo propio en su monumental “The Los Angeles County Museum on Fire” de 1968.

5. Francis Haskell afirmaba la posibilidad de usar las imágenes de los cuadros como recurso y fuente para la Historia. Ver *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Alianza, 1994, p. 2.

mismo discurso (Gómez Martínez, 2011; Lorente, 2012).

Abunda la bibliografía sobre la historia de los museos y el coleccionismo, la conservación y restauración de los bienes que en ellos se guardan, las formas en que se exponen o deberían hacerlo, estudios desde el punto de vista sociológico y antropológico de los visitantes, y hasta el papel que dichas instituciones tienen en la oferta turística de un determinado lugar. Pero al mismo tiempo se carece de informes y estadísticas actualizadas sobre la realidad de los museos de las Comunidades Autónomas de España (con algunas excepciones) lo cual no deja de ser llamativo siendo como es que en estos lugares hubo una gran proliferación de museos en los últimos 30 años como consecuencia de la promulgación constitucional y su traspaso de competencias culturales a los gobiernos regionales: de los 1400 que había en 2004 la mitad databa de los últimos 25 años (Yuste, 2004). Y es algo que no se ha detenido ya que mientras he ido avanzado con esta investigación se han inaugurado en Cantabria el Museo de la Tudanca en Lamasón, el Espacio Expositivo “Real Astillero de Guarnizo”, y se espera la apertura, a mediados de abril (aunque para el público se abrirá recién en el verano), del Centro de Interpretación de la Torre y Claustro de la Catedral, y la llegada de la sucursal del Reina Sofía a Santander. El presente trabajo, pretende -humildemente- irradiar un poco de luz sobre esta materia que ha llamado mi atención como estudiante desde que empecé este Master y que se puede resumir en una sola pregunta: ¿cuál es la situación de los museos en Cantabria?

2. Estado de la cuestión.

Cantabria es un lugar históricamente privilegiado pues aquí han habitado desde hace mucho una notable cantidad de diferentes grupos humanos que han dejado como herencia abundantes muestras de su ingenio: desde obras de arte en las paredes de las cavernas habitadas por los más antiguos, hasta tradicionales herramientas de trabajo de comunidades típicas más próximas a nosotros en el tiempo. Sabemos que gran parte de todo ese patrimonio producido está resguardado en muchos de los museos cántabros, pero valdría la pena preguntarse: ¿conocemos bien la realidad de esos sitios que se encargan de proteger todo ese ingente patrimonio?, ¿tienen las mejores condiciones para realizar tan importante labor?, ¿las conocen nuestras autoridades y ciudadanos?, ¿están ellas comunicadas en una especie de red provincial que les permita trabajar al unísono

en la búsqueda de promoción y solución de sus problemas? El 06 de mayo del 2014 el gobierno autonómico de Cantabria presentó la “Cartografía Cultural de Cantabria”⁶ un proyecto virtual que tiene como objetivo “la creación de una malla que asiente el entramado del tejido cultural”. De este modo, se presentan en la dicha cartografía información elemental (localización, titularidad, características técnicas y estructurales, horarios de apertura, personal y responsables) de una parte de las instituciones culturales (archivos, bibliotecas, centros culturales, salas de exposiciones, museos, teatros, centros cívicos y otros espacios culturales) que hay en toda la comunidad autónoma. Se puede considerar que este mapeo permite un buen acercamiento a los museos con los que contamos en Cantabria. El problema es que no están todos los que hay en esta región y que no es el gobierno autonómico el que se encarga de recolectar esa información sino que se invita “a los ayuntamientos de la región a que comuniquen cualquier novedad que se produzca en relación a sus infraestructuras culturales”⁷. Por información recibida por los propios ayuntamientos y organizaciones culturales privadas con los que he contactado, pude comprobar que a día de hoy hay todavía una buena cantidad de ayuntamientos y organizaciones privadas que no han respondido a la invitación, y es difícil saber si en algún momento lo harán, motivo por el cual esta cartografía si bien es una importante ayuda para este trabajo, no es completamente eficaz. Del mismo modo que no lo es el “Directorio de museos y colecciones de España”, que se presenta en la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el cual apenas registra 10 museos y 2 colecciones de Cantabria⁸ que coinciden con los 12 que fueron censados y que cumplimentaron la “Estadística de museos y colecciones museográficas 2012” del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Para esta cartografía se han creado fichas-cuestionarios especiales para cada uno de los tipos de instituciones culturales de la región. A estas fichas tienen acceso los

6. <http://www.cartografiaculturaldecantabria.com/>

7. Véase la noticia: “La 1ª fase de Cartografía Cultural incluye 322 infraestructuras” del Diario Montañés en <http://www.eldiariomontanes.es/20140506/local/cantabria-general/cartografia-cantabria-cultural-fase-201405061627.html>
[Consulta: 05/ 2014]

8. Disponible en <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/mostrarBusquedaGeneral>. Los museos que quieran darse de alta en este directorio deben estar reconocidos “oficialmente como museo o colección museográfica por parte de su Comunidad Autónoma”, por lo cual concluyo que hasta el 2012 el Gobierno de Cantabria sólo contaba con 10 museos y 2 colecciones museográficas reconocidos, aunque, como ya hemos dicho, la cantidad de museos regionales que tenemos excede en mucho este número.

ayuntamientos (o sus respectivas oficinas de cultura o turismo) e instituciones privadas que deseen enviar información sobre los museos que regentan. Luego de ser rellenas y enviadas a los encargados de actualizar la información de la cartografía, estas fichas se colocan en la página web. Cualquier persona tiene acceso a las mismas por lo que se puede tener una idea clara de ciertas características de los museos.

Sin embargo, considero que estas fichas, aunque bien elaboradas, no son completas: habría sido interesante tener referencias históricas que sirviesen como base para realizar un estudio sobre la historia de los museos en Cantabria, por ejemplo. Hay información sobre la titularidad pero no sobre la institución gestora (no siempre coinciden); en los organigramas se pide especificar el nombre de tres encargados (director, gerente y coordinador) por lo que se echa en falta saber si hay también conservadores-restauradores, jefes de exposiciones, de educación, de marketing y comunicación, de documentación, o de seguridad. No se sabe nada sobre los profesionales que laboran en esos museos, ¿cómo son elegidos?, ¿qué profesión tienen? Tampoco se dice algo sobre publicaciones producidas por los mismos museos, o sobre la existencia de un sistema de documentación (sea manual o informática) basadas en las colecciones y cómo están protegidas. No se hace referencia a posibles políticas de adquisiciones o a la existencia de un plan de gestiones de riesgos⁹: ¿hay alarmas?, ¿detectores de humo?, ¿cómo se respondería ante un incendio, inundación?, ¿hacen algún tipo de simulacro? De igual manera no podemos saber si es que hay una política de comunicación y exposición: ¿con qué modelos de exposición se cuenta? ¿Contemplativo, sistemático, contextual, ambiental, interactivo? ¿Se evalúa el funcionamiento y los logros de cada exposición especial después de que éste haya terminado? ¿Hay estudios sobre el público?, ¿qué tipo de visitantes tienen?, ¿se hacen planes dirigidos a atraer a ese visitante? ¿Posee el museo presencia en las redes sociales? Y si es así, ¿con que continuidad y eficacia lo hace? Posiblemente esta información sólo se pueda conseguir en los museos grandes, que reciben más visitas, y que cuentan con un presupuesto relativamente amplio, pero en aras de conocer con profundidad la realidad museográfica de Cantabria, considero que es absolutamente relevante que estas cuestiones se contemplen a la hora de recabar información sobre

9. El 2008 el Ministerio de Cultura publicó una “Guía para un Plan de Protección de colecciones ante emergencias” en la que se recomendaba que hubiese de tal guía al menos tres ejemplares en el museo: 1 en el “puesto de control”, otro la oficina del “jefe de emergencias”, y un último en la del director. ¿Siguen estas recomendaciones los museos de Cantabria?

todos los espacios museográficos con los que contamos. Además, aparecen en la cartografía algunos errores en la información sobre instituciones museográficas: páginas web que no funcionan, mapas que en vez de mostrar ciudades cántabras muestran la de otros países, o confusión en las denominaciones: hay centros de interpretación a los que se denomina ecomuseos, cuando ambas designaciones pertenecen a realidades distintas.

Expuesto todo esto, es necesario afirmar que los problemas de los museos en Cantabria –los cuales demostraremos y explicaremos a lo largo de este trabajo- no sólo pasan por la falta de información sino también por la situación en que se encuentran los mismos (carencia de recursos económicos, escaso conocimiento de temas museográficos por parte de la gente que en ellos labora, la falta de planes que aseguren su permanencia futura, horarios confusos, etcétera); además de la poca difusión que reciben (excepto las que se ubican en las ciudades más turísticas), y que bien podría convertirlos en dinamizadores del turismo cultural (aunque algunas de ellos ya lo son), tipo de turismo que el gobierno autonómico pretende impulsar, según el Plan de marketing turístico de Cantabria 2014 – 2015¹⁰.

En definitiva, este trabajo de investigación pretende estudiar parte de la historia, la realidad actual, los potencialidades y problemas, de los museos y colecciones que han sido reconocidos (o cumplen con los requisitos para serlo) por el gobierno autonómico cántabro –a través de su Consejería de Cultura-, de acuerdo con la Ley 5/2001 de Museos de Cantabria, por la que se regula este reconocimiento. Para ello se ha utilizado la información expuesta sobre museos que ya aparecen en la “Cartografía Cultural de Cantabria” pues pese a que la misma no contiene una información amplia y completa, como ya se ha dicho, al menos es –por ahora- la fuente más confiable que poseemos sobre la realidad museográfica (y cultural, en general) de la comunidad autónoma. Y además se ha recaudado –a través de un trabajo de campo que ha intentado ser lo más exhaustivo posible- información sobre muchos otros museos de la región que no han sido considerados en la dicha cartografía.

10. En la línea estratégica 2 de las “Acciones a desarrollar” se considera dar prioridad en la comunicación a “recursos clave” como el futuro Centro de Arte Botín o el museo de Altamira, elementos netamente culturales de la región. Además, dentro del denominado “Producto Cantur” se piensa incluir como “recurso clave en Santander” al Museo Marítimo.

2.1. Breve historia del coleccionismo y los museos en Occidente y en Cantabria.

Desde tiempos remotos el ser humano ha tenido el irrefrenable deseo de coleccionar objetos. Puede considerarse a esto una práctica cultural que hasta hoy hemos continuado desarrollando, pero también debemos observar que la cuestión no solo pasa como elemento cultural sino también psicológico, es decir está muy bien arraigada en la naturaleza del hombre. Sigmund Freud pensaba que en esta fascinación por los objetos palpitaba una fuerza simbólica atribuida al objeto por su poseedor, fuerza que se transfería (por el simple hecho de poseer) a la persona dueña del dicho objeto. Freud mismo era un coleccionista irredento (tenía más de 3000 objetos en su consultorio) que aseguraba haber leído más libros de arqueología que de psicología, y que para explicar sus técnicas psicoanalíticas utilizaba metáforas dignas de un arqueólogo: descender capa a capa por la psiquis hasta llegar a los “tesoros más profundos” del paciente¹¹.

Estudiar la historia del coleccionismo es importante porque ello ha permitido arrojar luces sobre muchas obras de arte: gracias a eso se ha conocido con cierta profundidad la intrahistoria de las mismas: las condiciones y circunstancias en las que fueron hechas (muchas de ellas son producto de “encargos”). Pero es mucho más significativo en este caso porque nos da la oportunidad de rastrear la génesis del tema capital de este trabajo: el museo. Esto, a su vez, nos dejará ver los vasos comunicantes que existen entre la historia general y la historia regional de los museos. De esa comunicación quizás podamos sacar ciertos indicios que nos conduzcan a realizar, en el futuro, una historia general de los museos y colecciones en Cantabria. Pero no se pretende describir exhaustivamente la historia que el museo como institución ha tenido. Lo que se intenta es, de un modo somero, lograr un recuento de los muchos sucesos que han ido dando forma a dicha institución hasta lograr ser lo que es hoy.

Las fuentes históricas que nos dejan conocer sobre coleccionismo y colecciones se pueden encontrar principalmente desde la Edad Media, sin embargo iniciar la historia del coleccionismo desde allí dejaría de lado una gran cantidad de tiempo en la que se

11. Justo, Marcelo: “Freud, el coleccionista” <<http://www.pagina12.com.ar/2000/00-10/00-10-05/contrata.htm>> [Consulta: 02/2015].

podría, sino demostrar, al menos sí argüir -gracias a evidencias o conocimientos de prácticas culturales- que en la Antigüedad hubo ya un vivo interés por recopilar objetos, catalogarlos y mostrarlos.

Para explicar esta parte seguiremos una secuencia temporal clásica, es decir “histórico objetivo”, y no “a partir del análisis de la evolución cultural de la humanidad” (Varine-Bohan, 1979: 9-10), en el cual fragmentaremos la historia de las colecciones y museos en la típica manera que se ha hecho con la Historia Universal. Esto nos limitará poder ver transversalmente muchos de los temas principales que atañen al devenir de los museos pero también nos puede brindar información que nos permita entender el complejo rol que los mismos tuvieron en cada época de la historia humana hasta la actualidad.

2.1.1. Antigüedad.

Si bien en el Egipto milenario ya había una notable costumbre de juntar utensilios para rituales (sobre todo para los entierros), es a partir de Grecia en que el hecho de coleccionar pasa a ser algo más “razonado” (sin que eso signifique que hubiese perdido su sentido mágico) por lo que en ese tiempo podría estar el germen de los museos y colecciones tal y como lo entendemos hoy.

En las cercanías de los santuarios panhelenicos de la Grecia Clásica, como el de Delfos, se mandaba a construir un espacio para almacenar las ofrendas que los fieles ofrecían a las divinidades. Otro tanto hacía la gente enferma que cumplía con una costumbre a la que se ha denominado la “incubación”, es decir, iban a los templos (el de Asclepio en Epidauro, por ejemplo) a dormir con la creencia de que los dioses se les presentarían en sueños para indicarles el modo de curarse. Los que lo lograban dejaban en agradecimiento algún exvoto en los que detallaban sus males y el modo en que se había curado, o regalos que se almacenaban en sitios específicos. Se formaron así verdaderos “archivos sanitarios” que sirvieron luego no sólo para conocer los objetos que se habían acumulado sino también los modos de curación (Mejía, 2009: 130-141).

Otra característica muy llamativa de esta época es que los tesoros que los templos contenían podían ser expuestos al público ya que a quien ofreciese un donativo

se le permitía entrar en esos *thesaurus* o capillas votivas en los que se guarecía el tesoro, tal y como hacemos hoy normalmente cuando queremos visitar una exposición. La comparación con los tiempos modernos no acaba allí pues se sabe que los encargados de estos sitios tenían la obligación de catalogar las riquezas de la colección, principalmente cuando había cambio de funcionarios, cosa que se hacía de una manera bastante exhaustiva: especificando nombre, materia, peso, etcétera (Bazin, 1969:14).

La idea de exposición pública de estas colecciones se afina durante la época helenística (s. III a. C.), más precisamente en la era de los Ptolomeos, momento en que se inició la construcción de grandes bibliotecas en ciudades como Alejandría, y el museo encuentra su nacimiento en el sentido etimológico. Fue justamente en Alejandría donde Demetrio de Falera convenció a Ptolomeo I Soter para construir un gran edificio dedicado a las musas: el *Mouseion*, que sería un gran centro de cultura a la que se le añadiría una estupenda biblioteca (Báez, 2004). En este lugar el viajero y geógrafo Estrabón relató que había pinturas en las paredes, y aunque eso no basta para decir que fue un museo tal y como lo entendemos, se podría indicar que era, como bien dice Bazin, un “museo científico” debido a los espacios para el estudio de la zoología o la botánica que allí había. Las colecciones artísticas se encontraban en el palacio de Ptolomeo.

Al ser conquistada por los romanos, Grecia y Oriente pasaron a convertirse en una especie de venero de riquezas a través del expolio sistemático de su patrimonio (Alonso Fernández, 1993: 58-60) lo cual despertó las ansias coleccionistas en Roma. Aunque en este caso, más que religioso, el deseo de obtener tesoros y objetos extraños pasaba más que nada por la intención de formar una colección privada que diese prestigio social al teniente de la misma. Los ejemplos más conocidos de esta intención son las de los emperadores: Nerón llenando su Casa Dorada, con verdaderas maravillas artísticas; Tiberio moviendo a su habitación el Apoxiómenos (Bazin, 1969:20). Del mismo modo que algún coleccionista millonario de los de hoy se gasta enormes cantidades de dinero por una obra de arte al que muchas veces se considera una inversión, los antiguos romanos se abalanzaban a las ventas públicas llevadas a cabo en las *saepta* o almacenes y pujaban por las obras u objetos que les apeteciera.

La voracidad coleccionista romana era tal que apareció un gran mercado de falsificación de obras de arte (incluyendo firmas apócrifas) por las que se pagaban mucho dinero. Aunque también se mandaban a hacer con la venia de los coleccionistas como hizo el emperador Adriano para su villa, algo que la posteridad debe agradecer ya que gracias a esas copias es que ha llegado hasta nosotros imágenes de lo mejor del arte griego que se había perdido irremediabilmente. Hemos de decir que esta práctica de copias de obras de arte no era algo novedoso, de hecho ya se realizaba en Grecia, quizás lo distinto en este caso es que los romanos le dieron a estas obras no originales “nuevos significados –estético, contemplativos-, derivados de una vinculación personal con los objetos antes inexistente” (Cano de Gardoqui, 2001: 52).

2.1.2 Edad Media.

La ascensión del Cristianismo y la caída del Imperio Romano tuvieron un fuerte impacto en el coleccionismo, aunque no tanto en la forma (continuaron los expolios y el atesoramiento con fines religiosos o políticos) como en el fondo: si habíamos visto que en la antigüedad clásica los objetos coleccionables podían tener un fin esnobista, la mentalidad medieval les añade un “utilitarismo trascendente”. En la Baja Edad Media fue la iglesia la que monopolizó la recolección de objetos bellos donados en honor al dios cristiano. Pero también se mezclaban en los edificios eclesiásticos toda una variopinta colección de enseres al cual más extraño: con “aparente” normalidad entran en las ricas cámaras eclesiásticas una cantidad de elementos a los que se ha denominado la *mirabilia*: que incluía desde exquisitos artefactos ornamentados con elementos naturales (anillos de oro con pedazos de cuerno, verbigracia), perfumes y piedras preciosas; hasta huevos de avestruz, colmillos de jabalí y de elefante, pieles de cocodrilos, caparazones de tortuga, barbas de ballena, y hasta inmensos huesos prehistóricos (Morán y Checa, 1985:17). ¿Cómo es que se coló todo este material fantástico en un espacio tan poco amigable con todo aquello que no se atuviese a la ortodoxia? Agustín de Hipona dio una explicación conciliadora: si aquellas rarezas existían era por decisión divina (Bolaños, 1997:19), por lo tanto estos objetos también debían mostrarse a Dios. De esta manera, todo aquello, raro o exquisito, que poblaba las colecciones de las iglesias no era más que la concreción de lo inasible, es decir, tenían una fuerza simbólica superlativa en la mente medieval.

En esta intención de concretar lo divino también tenían un papel importante los espacios en los que se almacenaban aquellas muchas maravillas. La disposición arquitectónica de la iglesia potenciaba la idea de la divinidad presente en este mundo al conjugar en ella la maravillosa doradura de los tesoros con el juego resplandeciente de las vidrieras: esto producía una “metafísica medieval de la luz” que, sin duda, conmovía al creyente¹². En ese sentido basta recordar la descripción que Procopio hace de la basílica de Santa Sofía en su *“De aedificiis”*: detalla la existencia de una semicúpula “maravillosa” y al mismo tiempo “terrorífica” que “se alza sobremanera hacia las celestes alturas”; las columnas parecen estar en “un baile”, y las galerías dan la sensación de estar frente a “un prado en plena floración”. Parecería como si el templo no recibiera luz solar “sino que en ella es connatural la iluminación”. Todo en conjunto haría que el visitante eleve su mente “hacia Dios... estimando que Aquél, en cierto modo, no se encuentra lejos”, algo que, al fin de cuentas, busca potenciar el simbolismo del templo cristiano a través de su estructura y ornamento: conmover, seducir, acoger al visitante (Procopio de Cesarea, 2003:27-47).

Poco a poco se va cuestionando este dominio eclesiástico en cuanto a colecciones y los grandes señores feudales y, principalmente, los reyes, inician las suyas propias, urgidos principalmente por la búsqueda de legitimización de su papel como representantes en el mundo de un poder que deriva de lo divino. Por ende no podía haber rey sin tesoro. Así, Carlomagno o Federico II empiezan a promocionar las artes en aras de servirse de las mismas. No obstante, también en esos tesoros hay un gran espacio para los elementos maravillosos los cuales por su carga de extrañeza no dejan de estimular el imaginario medieval, sociedad en la que el ritual simbólico tuvo una gran importancia (Bolaños, 1997:21). Muchos de estos objetos obtienen un cariz exorcista o un efecto apotropaico: servían para protegerse de la magia y de las enfermedades, por lo que no es raro que los soberanos, considerados en su tiempo no solo como deidades sino también como taumaturgos, tuviesen a bien poseer este tipo de objetos para realizar “curaciones” o, mejor dicho, para tocar las “escrófulas” (Bloch, 2006: 96-97).

12. Explica Jean Hani que el objetivo de una iglesia “no es sólo el de “congregar fieles”, sino el de crear para ellos una atmósfera que permita que la Gracia se manifieste mejor, y lo alcanza en la medida en que logra tirar hacia sí, canalizar adentro, en un sutil juego de influencias, con un objetivo –la comunión de lo Divino–...”, “El simbolismo del templo cristiano”, Olañeta, p. 13. Un gran aporte al significado simbólico del templo lo hizo el profesor Santiago Sebastián en su “Mensaje Simbólico del Arte Medieval”, Encuentro, 2009 (ver principalmente el capítulo primero: “El simbolismo, los centros microcósmicos y el espacio” pp. 17 - 45).

Aunque no todo lo coleccionado tenía un tinte mágico también había personajes interesados en poseer elementos racionales, dignos de una mente que quiere satisfacer sus inquietudes intelectuales: basta recordar el empeño de Gerberto de Aurillac (a la postre Silvestre II) por enriquecer su tesoro plagado de artefactos y “entrar en la gran corriente del pensamiento humano”, como bien lo explica Focillon (1987: 158 – 199) quien emparenta a ese personaje con “los hombres del Renacimiento”. No se pretende con esto decir que esas cámaras maravillosas medievales sean lo mismo que los *studiolo* de la modernidad. Aquéllas son colecciones que pretenden, principalmente, aunque no siempre como vemos en el caso de Gerberto, justificar una posición dominante; mientras que en éstos se impone un carácter hedonista y también selectivo, que no busca la trascendencia, sino el placer intelectual (Cano de Gardoqui y García, 2001: 57-58).

La revolución comercial del XI y XII que permitió el desarrollo de las ciudades trajo un actor que jugaría un rol trascendental en el desarrollo de una cultura laica: el mercader. Este flamante personaje, que ha recibido una buena educación, se maneja en distintas lenguas, domina saberes prácticos y humanísticos, y ha visitado muchos sitios alejados de su tierra (es “el mercader errante”), quiere afirmar su rol en esta nueva sociedad por lo que entiende que es importante la ostentación y el gusto por los objetos bellos. De tal guisa adquiere y encarga obras de arte (principalmente retratos) desplazando así al señor feudal y a la iglesia (Le Goff, 1975: 125-156). Pero en donde más desea basar su gloria familiar es en las joyas y los muebles por lo que emerge lo que Schlosser definió como “colecciones de arte y de maravillas”: la amalgama en que los elementos artísticos “con su composición de objetos *naturalis* y *artificialis* llegaban a constituir una perfecta síntesis de los dos universos, del macrocosmos y el microcosmos humano...” (Checa Cremades et al, 1980: 219). En este sentido, Cantabria no es ajeno a todo este desarrollo económico que va de la mano con el interés por la colección artística puesto que ya en esta época se puede hablar de un extraordinaria disposición a fomentar y comprar todo tipo de obras de arte: esculturas, retablos, retratos, cuadros de devoción, tablas flamencas, etc. Gracias a donaciones reales o de nobles, lugares como la Colegiata de Santilla del Mar, por ejemplo, se ornamentan profusamente (Gil, 2001: 281).

2.1.3. Edad Moderna.

Esta nueva era significa un lento pero inevitable rompimiento con la anterior. Nace en ella un “nuevo hombre” que empieza a ser guiado por su curiosidad en busca de respuestas a las muchas interrogantes que palpitaban en el mundo que le rodeaba. En su *Novum Organum* (1620), Francis Bacon culpó a la Edad Media de haber sido una rémora que aplastó “el peso de la ciencia [...] con una multitud de tratados”, por lo que reclamaba responder a las interrogantes a través de la observación de los fenómenos: el hombre debía utilizar su intelecto para llegar a las conclusiones con base en lo empírico. Para lograr ese cometido se necesitaba un intermediario, pues la liberación de la tan denostada Edad Media no se podía dar por “simple empirismo”: fue la Antigüedad Clásica, con toda su “carga de verdades objetivas”, la que indicaría el camino (Burckhardt, 1982: 138-139). Y sobre ella esta nueva civilización sienta sus bases dejando para la posteridad lo que conocemos como el Humanismo y El Renacimiento.

Todo esto que traería los consabidos cambios en la percepción que el hombre tenía de sí mismo, de su lugar en el mundo y de la relevancia del pasado clásico, también influyó sobremanera en las costumbres de los coleccionistas, presas ahora de una fiebre “antiquizante” (para usar un término de Bolaños): los testimonios materiales de lo grecorromano empiezan a ser estudiados, descritos, dibujados, expoliados y vandalizados, pero sobre todo, coleccionados y conservados. Nace así un “coleccionismo de caballeros”: grandes familias como los Médici, los Pazzi, o los Rucellai, empiezan a atesorar colecciones cuyas características tenían poco que ver con el espíritu medieval: se pasa de lo público a lo íntimo, de lo colectivo a lo personal, de lo clerical a lo laico, de lo hedonístico a lo científico¹³. Como vemos, las iglesias ya no son el único lugar donde se pueden tener tesoros pues ahora sitios privados pertenecientes a familias ricas, y mandados a construir *ex profeso* (como la logia de los Médici), sirven también para ello.

La curiosidad pre científica del hombre moderno emprende el conocimiento de otros ámbitos de conocimientos hasta entonces poco o nada

13. Sin embargo Peter Burke llama la atención sobre el interés coleccionista de las “clases bajas” de la época y las nuevas posibilidades que la reproducción en masa daba para permitir el acceso de la gente del vulgo a obras de arte, sobre los cuales, incluso, emitían opinión. Ver: *Formas de historia cultural*, pp. 163 – 169.

desarrolladas: nace el interés por la técnica, la zoología, la botánica, y demás ciencias naturales. Y como el interés empírico para acercarse al conocimiento está en todo su apogeo, se necesitan espacios ideales donde recabar todo aquello digno de ser estudiado que no sea sólo arte o arqueología: germinan así espacios en los cuales se almacenaban anárquicamente desde bellas obras de arte hasta objetos raros o curiosos, pasando por fósiles, plantas, y demás componentes del mundo natural: eran las *Kunts und Wunderkammern*, una suerte de compilación erudita de todo lo existente en el mundo: un intento de reflejar la convivencia armónica de todo lo existente. Extraordinario momento en la historia de la colección en el que entran en los salones todos aquellos aportes venidos desde tierras ignotas de las que nada se sabía hasta el momento: llegan desde América objetos curiosos que el Humanismo europeo acoge con vivo interés: basta con recordar la fascinación que Durero sintió por esas cosas “extrañas” y las retrató (Barreto y Gaudin, 2013: 205–206). De todo esto nacerían los futuros museos antropológicos, que a la postre serían “estetizados” para convertirse en museos de arte y científicos (Ocampo, 2011: 90-106). El mejor ejemplo de ello sería la enciclopédica colección de Sir Hans Sloane del que nacería el futuro Museo Británico.

A tales ímpetus totalizadores y caóticos se responde con una racionalización en la colocación de los objetos que permitiría tener un sistema para ayudar al voraz coleccionista a tener en orden su adorado patrimonio: el médico flamenco Samuel Quecheberg escribe su *Theatrum sapientiae* (1565), lo que bien podría considerarse como un primer “tratado” museográfico que sería seguido al pie de la letra por los monarcas renacentistas a la hora de organizar sus vastas colecciones. Más de 150 años después, el erudito Gaspar F. Neickel, publicaría su *Museographia* en el cual ofrece consejos para lo que sería la conformación de un museo ideal (Bolaños, 1997:77; Ballart y Tresserras, 2001: 35). Ambos casos nos indican el vivo y sostenido interés que había por racionalizar las “cámaras de maravillas”.

La revolución científica trae nuevas corrientes de pensamiento que compartimentan el conocimiento permitiendo la aparición y la autonomía de diversas ciencias. Al igual que en el Renacimiento, estas nuevas ideas tendrían un fuerte impacto en el modo de coleccionar objetos y dejarían una huella indeleble hasta el día de hoy: pierden su importancia las *Wunderkammern* y con ellas su intento totalizador de resumir y poner junto todo el saber, y surgen espacios de colección especializados

principalmente en tres ramas del conocimiento: el arte, la historia-arqueología y las ciencias de la naturaleza (Ballart y Tresserras, 2001: 38). Comienza así una división entre dos tradiciones museográficas que marcarían hasta ahora el mundo de la museología europea: la galería frente al gabinete. La primera más típica de Italia, país en el que se impone una gran preferencia por el coleccionismo de pintura y un profundo rechazo por lo extravagante o raro; mientras el segundo propio de una Europa “alemana” y nórdica más “apegada a las extravagancias de la curiosidad” (Bolaños, 1997:81), a lo científico, a la concepción del museo como espacio para el conocimiento y la investigación (Pastor, 2004:28).

Todo esto muy en consonancia con ese espíritu ilustrado del XVII, momento en el que como nunca antes el ser humano apela a la razón “como único criterio de conocimiento y autoridad”. Las nuevas ideas filosóficas dan luz a un concepto del tiempo novedoso: una sucesión de etapas que a modo de eslabones formarían una cadena evolutiva. De esta manera los ilustrados “hicieron que el tiempo pasara a convertirse en la práctica historiográfica en un instrumento identificado con la cronología, principio de medida y clasificación por excelencia, contra el cual el mayor delito y falta habría de ser el anacronismo y la ucronía”. Aplicados estos enfoques sobre los restos antiguos que los eruditos de entonces encontraban permitiría prohiar la historia como conocimiento científico (Moradiellos, 2009: 50-51). En efecto, en este universo cultural que se fundamentaba en un maridaje de experiencia y razón, la búsqueda de la verdad histórica pasaba por la exigencia de estudiar directamente documentos, monumentos y restos arqueológicos (Ballart y Tresserras, 2001: 41). Todo esto motivó grandes iniciativas protectoras de esos elementos que permitirían un estudio sesudo del pasado: estados monárquicos como el español crean (por influencia francesa) la Academia de Historia (1738), cuya labor era coleccionar antigüedades, medallas, epígrafes y otros objetos antiguos para crear un Gabinete de Curiosidades; y también la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752. Además nació un vivo interés en lograr que las galerías de los grandes señores se abran a la gente y sirvan para educar y permitir la prosperidad y felicidad de los pueblos. No es de extrañar entonces que en 1753 el Museo Británico pase a ser un lugar público.

Pero en esta era de ilustración hubo no solo ansias proteccionistas sino también destructivas, y es que fue Francia la que si bien dio ejemplo de la conformación de

instituciones encargadas de proteger la riqueza cultural (la Comisión de Monumentos, en 1790, o espacios como el Museo Central de las Artes, en el Louvre, y el Museo de Historia Natural, en el Real Jardín Botánico, ambos de 1793), al mismo tiempo fue allí donde se desencadenó un furor destructivo contra los elementos culturales, todo ello producto de la Revolución. En ese sentido las imágenes que nos presenta Francis Haskell en su fascinante “La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado” son elocuentemente dramáticas.

Mientras tanto, en Cantabria el interés coleccionista está aún familiarizado con lo religioso. La bonanza económica comercial del XVII y XVIII permite la aparición de clientes particulares y colectivos (cofradías o parroquias) que demandan cuadros devocionales, retratos, tallas, retablos, etc. (Gil, 2001:282)

2.1.4. De lo contemporáneo a la actualidad.

El boom museístico que no hace mucho nuestra sociedad ha experimentado no es algo completamente novedoso. Algo similar sucedió ya en el siglo XIX. Las grandes obras de arte dejan de ser considerada privadas y pasan a formar parte de una riqueza general que sustenta la identidad o el espíritu nacional (*Volkgeist*), por lo que se convierten así en elementos casi sagrados para las sociedades a las que pertenecen. Todo esto se da en plena ebullición del movimiento romántico en la que filósofos como Fichte, Schiller, Schelling, y luego Schlegel y Hegel, elevarían el concepto de “arte a una esfera casi religiosa”. En todo este ambiente los museos encajan perfectamente y asumen un papel casi sacro como repositorios de lo mejor de cada país por lo que había que hacerlos como si se tratara de grandes templos laicos del conocimiento: la Glyptoteca de Munich y el Altes Museum de Berlín, el British Museum de Londres o El Museum Fridericianum de Kassel. Nace también aquí un orden historicista o cronológico a la hora de disponer las colecciones que se mostraban en esos museos: en la Pinacoteca de Munich (1836) el pintor J. G. Von Dillis coloca los cuadros de Rubens en el centro del edificio y en ambas alas -como emanaciones progresivas- los cuadros de la escuela alemana y la escuela de Rafael. Por su parte Thomsen publicaría en 1848 una guía del Museo Nacional de Copenhague en la que daba un orden a las colecciones que iba de la Edad de Piedra hasta la de Hierro, pasando por la de Bronce. Estas dos características

(el museo como templo y el orden cronológico) perdurarían en muchos museos incluso hasta nuestros días (Hernández, 1998: 67-100).



II. 1: Gliptoteca de Múnich.
Fuente: P. Solórzano

En la línea de estas corrientes de pensamiento que se vuelcan en un intento primigenio por la protección de la riqueza patrimonial es que nace lo que podría ser considerada la primera medida legislativa moderna en España sobre la protección de los edificios antiguos. Me refiero a la Real Cedula de 1803, redactado por miembros de la Sala de Antigüedades y Diplomática de la Academia, cuya visión arqueológica se puede percibir ya desde los motivos por los que se expidió: “que pusiese a cubierto las antigüedades que se descubren en la Península de la ignorancia que suele destruirlas, con daño de los conocimientos históricos y de las Artes, a cuyos progresos contribuyen en gran manera”, y se le confiere a la Real Academia de la Historia autoridad para la inspección de “las antigüedades que se descubran en todo el Reyno (sic)”, y a las autoridades locales que “den a la Academia los avisos de cualquier hallazgo de Antigüedad.” Esta Real Cédula se mantuvo vigente todo el siglo XIX hasta la aparición del Código Civil de 1889, pero lamentablemente sus efectos no fueron los esperados ya que los expolios continuaron. Y se agravaron por un suceso histórico fundamental: el Imperio Napoleónico.

En efecto, son las luchas por la Independencia las que causan una gran pérdida de la riqueza patrimonial española: Wellington daría origen a su colección con las excelentes pinturas españolas que se llevó. Las iniciativas legislativas como la del Real Decreto del 18 de agosto de 1809, publicado por José I, por la que se suprime las órdenes religiosas, facilitó la desamortización que consintió el expolio de bienes artísticos de iglesias y monasterios. Esta fiebre desamortizadora continúa durante el siglo XIX, así los bienes históricos se venden en subasta pública de cuyas ganancias se

alimentaría al Tesoro Público. El culmen de esta iniciativa llega con la Desamortización de Mendizábal promulgada en julio de 1835, la cual propiciará la destrucción de mucha riqueza patrimonial. Aunque, en Cantabria esta desamortización no tuvo efectos tan dramáticos por “la exigüidad del patrimonio eclesiástico” (Aramburu-Zavala y Losada, 2012: 19).

Una segunda oleada de intenciones desamortizadoras, esta vez incluso más destructiva, llegará con el bienio progresista (1854 – 1856) que encabezaría el ministro de Hacienda, Pascual Madoz, quien a través de la ley del 1 de mayo de 1855 confiscó todos los predios “pertenecientes a manos muertas”, entiéndase órdenes religiosas. Pero contra estos ímpetus destructores, o quizás gracias a ellos, nace una especie de sensibilidad hacia el patrimonio histórico que estimula a las gentes ilustradas (y por lo tanto a las élites) a proteger esa riqueza como respuesta al constante expolio a la que se veía sometida. De allí que fuera posible la creación, en 1844, de una red de Comisiones Provinciales de Monumentos “Históricos y Artísticos” (tal y como se había hecho en Francia en 1830 a través de la ley Guizot) que controlará y organizará ese legado patrimonial que se había puesto en circulación desde las épocas de Mendizábal. Pero además, ante la demanda de gente especializada y conocedora, nacen lo que podríamos llamar las “profesiones del patrimonio”: así se crearon la Escuela Superior de Diplomática (1856), el Cuerpo de Archiveros-Bibliotecarios (1858), al que se añade el de Anticuarios en 1867 y más adelante el de Arqueología.

En nuestra región toma una gran relevancia el rol que juega el indiano como promotor y cliente de las artes. Gracias a este sentido benefactor este personaje desea (como lo había hecho el mercader medieval) afirmar su posición y eternizar su memoria a través de la construcción de obras públicas (hospitales, colegios, ensanches, etc.) o la compra de pintura y escultura que sirviera para exornar las bellas casas o palacetes que mandaban a construirse como residencia (Gil, 2001:282). Sin embargo hay en Cantabria, al mismo tiempo que un interés hedonista por coleccionar, uno que podríamos denominar intelectual. En la Comisión Provincial de Monumentos de Santander se encontraron personalidades como Marcelino Sanz de Sautuola o Eduardo de la Pedraja, interesados en la protección y colección de artefactos principalmente de épocas prehistóricas y antiguas. Pese a ello en la correspondencia estudiada por estas comisiones (que recordemos fueron creadas en 1844) hay apenas un puñado de

referencias a los museos, entre las cuales hay dos relativas a Cantabria, en 1886 y 1939. Todo indica que era muy difícil fundar un museo: se recogían objetos y se los depositaba en cualquier local disponible: en una sesión de la Comisión el mismo Marcelino Sanz de Sautuola recalcó la importancia del recogimiento de objetos de arte en la provincia pero también los problemas que existían para encontrarles un buen espacio en donde exponerlas. Paradójicamente, es en esta misma época en que por primera vez se denomina museo a una colección privada: la del Marqués de Comillas a la cual se llamó Museo Cantábrico. Pero habría que esperar hasta 1907 para ver fundada el que podríamos considerar el primer museo “oficial” de Cantabria: entonces se construyó en la dársena de Molnedo un edificio provisional que albergaría una colección-museo en el que se exponía los acuarios y los laboratorios de la Estación Marítima de Zoología y Botánica Experimentales, instalado en Santander en 1889. Se debe este logro al esfuerzo del científico Augusto González de Linares, cuya idea principal era que este lugar sirviese de difusor del conocimiento. Este sería el germen del que nacería el Museo Marítimo del Cantábrico (Casado Soto, 2005:47). En 1909 se establece el Museo Municipal de Santander (a la postre Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria), dentro de la cual se crea, en 1911, una sección de Prehistoria que sería alimentada por las colecciones de los citados Marqués de Valdecilla, Pedraja, Sautuola, y sobre todo por lo hallado por el infatigable cura y arqueólogo, Jesús Carballo. Hasta que por fin en 1925 este sacerdote funda el Museo de Prehistoria en el Instituto de Segunda Enseñanza que dependía de la Diputación Provincial (en 1926 se inauguraría oficialmente). La colección se trasladaría en 1928 al local del Museo Municipal y en 1934 al de la Diputación Provincial (De la Rasilla, 2003: 59-60; Moure y Suárez, 1995:76-77). Desde de ese momento este emblemático museo cambiaría muchas veces de sede lo que sería motivo de muchas críticas (Rincón Vila, Van den Eynde, 1999) hasta llegar al día de hoy a ser considerado uno de los mejores museos de la región.

El siglo XX es un tiempo que refuerza la importancia del patrimonio y del museo, lo que no significa que no esté exento de amenazas. Las leyes españolas de 1911 y 1915 son un gran ejemplo de ello aunque no fueron del todo eficaces, como se pude ver en el caso de la extracción y venta de los murales del convento de San Baudilio en Berlanga en 1922. Habría que esperar hasta que el gobierno de la II República promulgue la Ley de Patrimonio Histórico-Artístico Nacional del 13 de

Mayo de 1933 -la normativa en cuanto a patrimonio histórico que más tiempo estuvo en vigencia-, el cual tuvo un espíritu acentuadamente progresista y marcó un hito pues sirvió de inspiración para leyes como la italiana de 1939 sobre bienes de interés histórico y artístico.

La cultura tuvo un rol importante durante el gobierno republicano (aunque también hubo gravosos atentados al patrimonio durante esa época, como es el caso del saqueo del Museo de la Catedral de Santander). Una de las manifestaciones más importantes de esa idea fueron las Misiones Pedagógicas en las que se desarrolló el proyecto llamado “El Museo del Pueblo” que consistía en llevar copias de las obras maestras de la pintura española por los pueblos de España para ser expuestos. La intención era ofrecer a los aldeanos “una experiencia estética nueva”. Como se ve, había ya un trasfondo didáctico en esta manera de exponer (Saavedra; 2012:53)¹⁴.



Il. 2: Cartel del coro y teatro del pueblo de las misiones pedagógicas, 1933.
Fuente: *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, Residencia de Estudiantes. 2003.

El interés por los museos continuó durante la República: se crearon varios Consejos de Cultura interprovinciales (Santander, como entonces se llamaba Cantabria, formaba una junto a Palencia y Burgos) encargados de los museos. En el tráfago de la Guerra Civil varios de estos Consejos jugaron un rol primordial en la protección y movilización de obras de arte hacia lugares más seguros (Saavedra, 2012:79-87; Colorado, 2008).

14. La intención pedagógica parece haber sido de importancia en los museos regentados por gobiernos comunistas. Es lo que Aurora León denominaba “museos-escuela”, los cuales “tendían sustancialmente a la educación de las masas valiéndose de unos métodos pedagógicos que convengan al individuo de su papel en el engranaje histórico” (León, 1990:177).

Al vencer la guerra, el Frente Nacional también haría uso del museo aunque de forma más propagandística como es el caso del “Museo provincial de Arte, mutilado por los marxistas”, instalado en 1937 en la Torre de Merino de Santillana del Mar (Saavedra, 2012:92-93).

Superadas las Guerras Mundiales los museos empiezan a despertar de su letargo. Aparecen así instituciones de dimensión global que aglutinan las más importantes iniciativas museísticas. Los museos se especializan; le dan impulso a su papel didáctico (aparecen los *museum education officer*); rompen sus límites (surgen los museos-territorio o ecomuseos); se convierten en revulsivos económicos-culturales en muchas ciudades; comienzan a ser manejados con sentido más empresarial hasta convertirse en verdaderas “franquicias”; devienen casi objetos deseados por los políticos; buscan su espacio en el mundo virtual; se convierten en “inteligentes” (para utilizar la expresión de Eiji Mizushima); desean imponer un gran *hit* y pulverizar el record de visitantes temporada a temporada.

Santander vivió durante gran parte del siglo XX al margen de todos estos cambios radicales en cuanto a museos. Lo que no quiere decir que la ciudad no haya disfrutado de cierto “renacimiento” cultural que se daba principalmente en épocas de verano, y aunque este renacer fue más bien “raqúitico” y dirigido por el franquismo, sirvió para proveerle a la capital cántabra de un aura de foco cultural de la España de la posguerra, hasta el extremo de que se le llegó a considerar (denominación más bien de carácter endógeno) “la Atenas del Norte”, denominación que hizo mucha fortuna y se convirtió en “el epicentro discursivo del sistema cultural de la ciudad de Santander entre 1944 y 2007”, y que pobre favor hizo en el desarrollo cultural de la sociedad cántabra ya que ésta viviría siempre confiada en esa antigua fama lograda y dejaría de lado cualquier iniciativa que significase modernidad (Díaz, 2013:31-39). Es en los últimos años (sobre todo desde el fracaso en el intento de ganar la capitalidad cultural europea del 2016 para Santander) en que se está viviendo una especie de transformación en la ciudad que se basa, en el dinamismo de su fuerza cultural. No cabe duda que en esta nueva situación la construcción del Centro Botín ha tenido un rol sustantivo, más allá de las críticas a favor o en contra que se ha merecido. Junto a esta nueva institución la creación de un museo que será “sede asociada” del Reina Sofía (suceso considerado como “histórico”) para albergar –en el edificio del Banco de España- el excelente

“Archivo Lafuente”, significará un inmenso e inevitable cambio en la vida cultural de la ciudad. Aunque tampoco este museo ha estado exento de opiniones a favor (Lasalle, 2015; Díaz, 2015; Tornel, 2015) o en los que se muestra poco entusiasmo por él (Grupo Forel, 2015; De la Fuente, 2015; Cabezón, 2015). A estas nuevas infraestructuras se sumarán también el Centro de Interpretación de Santander y La Catedral, la ampliación del Museo de Arqueología y Prehistoria en el Mercado del Este, y demás instalaciones culturales que forman parte del “Anillo Cultural”, una especie de milla cultural a la manera de la que hay en Madrid o en el pueblo vallisoletano de Uruña.

Sin duda todos estos elementos culturales potenciarán y darán identidad (y por lo tanto diferenciarán) a Santander, le proveerán de desarrollo económico y social, y la convertirán en una ciudad creativa y cosmopolita. O al menos es lo que se espera: superar la “alopecia cultural” (Salcines *dixit*), la “cobardía cultural” (Selleres, 2015), “el trasnochado discurso decimonónico y provinciano de la cultura de Santander” (Balbona, 2013). Todo esto deja abierta muchas incertidumbres y preguntas sobre el futuro de la ciudad y su relación con los museos y demás equipamientos culturales. Preguntas que, como todo, solo serán respondidas por la actitud que los mismos habitantes de esta ciudad (liberados del paternalismo y el “sectarismo político”) tengan con respecto a esta nueva era cultural: ¿están dispuestos a la apertura, el cosmopolitismo, el ansia por lo nuevo?, ¿tener parte activa en aquellas nuevas iniciativas culturales? O, por el contrario, prefieren continuar viviendo ennegrecidos en los viejos esplendores de una época ya fenecida, mirando siempre atrás, sospechando de lo nuevo, viviendo de espaldas a la novedad, al rico mundo cultural que poseen. Es precisamente en esta disyuntiva donde los museos de la ciudad jugarán un rol preponderante pues serán ellos el nexo vital, los intermediarios entre ese ingente patrimonio que hay que proteger y difundir, y los ciudadanos a quienes pertenece esa riqueza patrimonial. ¿Están nuestros museos listos para asumir esa responsabilidad? ¿Se está considerando también repotenciar y convertir en ejes de desarrollo a muchos de los otros museos repartidos en varias de las otras ciudades y pueblos de la región, o habrá una diferencia abisal entre ambas realidades?

3. Reflexión teórica y metodológica sobre el tema de investigación: objetivos y metodología.

3.1. Objetivos.

Los objetivos que se pretende alcanzar con este trabajo de investigación son:

1. Analizar la realidad actual de los museos existentes en Cantabria por lo que se reunirá toda la información disponible sobre ellos.
2. Utilizar las metodologías de análisis y evaluación museológica y museográfica propuestos en los manuales elaborados por los mejores teóricos en dichas materias (Josep Ballart, Francisca Hernández, Andrés Gutiérrez Usillos, Aurora León, Luis Alonso Fernández, etc.) para conocer la realidad museográfica de la comunidad autónoma de Cantabria desde diferentes campos.
3. Especificar la cantidad real de museos existentes en la comunidad autónoma, ya que si bien se cuenta con una detallada “cartografía cultural” sobre museos, la misma es incompleta porque no están en ella todos los que hay en la región. Además de ello, se hará hincapié en la diferenciación que hay entre museos, colecciones museográficas y centros de interpretación, definiciones que son utilizadas sin rigor para denominar a centros museográficos en diferentes localidades de nuestra región.
4. Examinar el papel que las instituciones museográficas tienen en la atracción del turismo cultural y reconocer sus potencialidades.
5. Realizar una comparación con ciertos aspectos de la realidad museística de otras Comunidades Autónomas.
6. Crear, a través de este trabajo, una base que pueda servir para llevar a cabo futuros estudios, más amplios y profundos en relación con los museos de Cantabria.

3.2. Metodología.

La metodología que he usado para la realización de esta investigación se compone de las siguientes fases:

3.2.1. Revisión de la literatura científica.

- Consulta basada en las aportaciones teóricas realizadas por los expertos en diferentes medios (libros, periódicos, revistas, páginas web, etcétera.) en torno al tema de los museos en general.
- Revisión de trabajos anteriores relacionados con la realidad museográfica de Cantabria tales como las TFM –principalmente del repositorio UCrea de la Biblioteca de la Universidad- de alumnos que han estudiado este Máster y han elaborado informes de prácticas en varios de los museos de Cantabria: considero que era la manera más fehaciente de conocer la dinámica interior de dichas instituciones.
- Para escribir el capítulo 5 denominado “La situación museográfica en la Comunidad Autónoma de Cantabria”, se han utilizado los datos de la “Cartografía Cultural de Cantabria”.

3.2.2. Estudio empírico.

Obtenida la base teórica a través de la revisión de bibliografía especializada se continuó el trabajo, ahora en busca de datos factuales. Para esto se procedió en el siguiente orden.

- Se contactó (vía correo electrónico y teléfono) con cada uno de los 102 ayuntamientos de Cantabria. A ellos se les explicó el objetivo de este estudio y se les solicitó una lista de los museos con los que pudiesen contar. De ese modo llegué a saber con relativa certeza cuántos museos hay “oficialmente” según los ayuntamientos cántabros y el Gobierno Autonómico.

- Se visitaron algunos de los museos de la región, tanto aquellos, sobre los que se encontraba información en la “cartografía cultural de Cantabria”, como sobre los que no. Algunas veces esto incluyó entrevistas directas con personal de los propios museos o de los ayuntamientos y sus departamentos de información turística. Hay que decir que esto fue algo complicado porque muchas veces había que esperar hasta que empezase la temporada turística (abril-mayo) para poder contactar a los encargados de algún museo, esto retrasó mucho el desarrollo de este trabajo.

- Confirmado el número de museos con los que se contaba en la región, se creó una base de datos en los que se detallaron alfabéticamente las poblaciones, su ubicación en el mapa de Cantabria, y los museos que en cada uno de ellos hay.

3.2.3. Obtención de conclusiones.

- Conseguidos y confirmados los datos obtenidos se elaboró un análisis crítico y comentarios de los mismos, esto ha permitido llegar a varias conclusiones, las cuales se exponen en el capítulo 5.4.

4. Relación de fuentes empleadas.

Las fuentes que han sido utilizadas en la elaboración de este Trabajo de Fin de Master fueron obtenidas en bibliotecas, prensa local y nacional, Internet, y en conferencias.

Fueron las bibliotecas más importantes de nuestra región donde conseguí la mayor cantidad de información para elaborar este Trabajo de Fin de Master. La de la Universidad de Cantabria fue fundamental pues sus textos sobre museología y museografía han sido imprescindibles. También los fondos de la Biblioteca Central de Cantabria ayudaron a enriquecer el presente trabajo. Además, la Biblioteca del Instituto Cervantes de Munich –ciudad a la que me mudé y desde donde continué trabajando en este estudio- me brindó la oportunidad de contar con más información sobre la realidad cultural española.

Además he realizado un constante seguimiento a las noticias que a diario se publicaban en la versión en papel de “ El Diario Montañés” -periódico de inevitable referencia en nuestra región-, medio a través del cual pude indagar sobre la situación de muchos de los museos que tenemos en Cantabria.

Del mismo modo, las tecnologías de información y comunicación (TIC's) fueron de invaluable ayuda pues me permitieron acceder, aun estando lejos, a toda la comunicación en materia de cultura –y especialmente de museos- que se desarrollaba en España. De esta guisa, fueron constantes las consultas a las hemerotecas virtuales del mismo “El Diario Montañés”, y también el diario “El País”, y el “The Art News Paper” –sección museos-. La información disponible en las páginas electrónicas de varios museos del extranjero, de España, y de Cantabria, posibilitaron conocer el manejo que los mismos hacen (a nivel nacional y regional, principalmente) de las redes sociales y de las tecnologías 2.0.

Finalmente eventos como el III ciclo de conferencias “Descubre y valora tu patrimonio histórico cultural. Museos y sociedad” organizados por la empresa Conservart, entre el 05 de mayo y el 23 de junio del 2015; o las “VII Jornadas de Patrimonio Histórico y Territorial: tecnologías aplicadas al patrimonio”, organizadas por la Universidad de Cantabria, y celebradas el 13 y 14 de marzo del 2015; sirvieron como “laboratorios de ideas” de donde pude obtener conceptos más claros sobre el devenir de los museos en Cantabria y en España.

5. Ensayo: la situación museográfica en la Comunidad Autónoma de Cantabria.

5.1. Sobre las denominaciones.

Esta parte del trabajo tiene justificada importancia puesto que aunque la denominación museo tiene larga data, se le suele confundir con cosas con las que no tiene nada que ver. Por lo que creo que es importante saber qué es lo que estamos estudiando para demarcar el territorio y focalizarnos en ello.

Muchas veces se suele definir con cierta alegría a una colección de cosas como museo, cuando colección y museo son elementos distintos. O pasa lo mismo con el término ecomuseo al que erróneamente se considera (quizás por el prefijo) un lugar que exhibe elementos que tienen que ver con lo ecológico y natural, o incluso con lo etnográfico, cuando en realidad es una creación nacida al calor de la “nueva museología” y que engloba ideas tales como patrimonio, territorio y población¹⁵.

Algo similar sucede con las denominaciones “centro de interpretación” y museo, elementos muy diferentes puesto que si bien los centros de interpretación pretenden facilitar una comprensión de los objetos u elementos a los que están dedicados, y tienen algunas funciones en común con los museos (informar, comunicar, educar), son en esencia muy distintos¹⁶. Los museos poseen objetos originales y los “centros de interpretación” casi siempre tienen replicas (Martín Piñol, 2013: 29-30; Querol, 2010: 328)¹⁷.

En nuestra comunidad no existe una definición exacta de “centro de interpretación” (como sí lo hay, por ejemplo, en la Comunidad Balear según ley 4/2003 de 26 de Marzo), y esto dificulta entender sus funciones. Su propio nombre es inseguro puesto que hay toda una imprecisa derivación de designaciones para definir lo mismo: “centro de visitantes”, “oficina de interpretación”, “centro de visitantes e interpretación”, etc. Esta confusión podría llegar a ser entendible en el neófito, pero es que incluso en la prensa especializada local se comete el mismo yerro: se usa “centro de interpretación” para denominar a un museo, o viceversa; o se titula una noticia algo que tiene que ver con un museo y al desarrollarla se apela a la denominación “centro de interpretación”¹⁸.

15. “Un espejo donde la población se contempla para reconocerse, donde busca una explicación del territorio en el que está enraizada y en el que se sucedieron todos los pueblos que la precedieron en la continuidad o discontinuidad de las generaciones. Un espejo que la población ofrece a sus huéspedes para hacerse entender mejor, en el respeto de su trabajo, de sus formas de comportamiento y de su identidad” (Rivière, 1985)

16. Varios de estos “centros de interpretación” son considerados museos en la Cartografía Cultural aunque no lo son, *stricto sensu*.

17. Sin embargo hay que remarcar que también los museos pueden exponer réplicas: El Victoria and Albert Museum de Londres, por ejemplo.

18. He leído con atención varias noticias referidas a los museos que se han publicado últimamente en la prensa regional, y en ellos he notado estos errores. Véase: “Castro abre en marzo sus museos para cerrarlos en pleno mes de agosto”. (02 de marzo del 2015). “El Diario Montañés”, p. 18. “La Catedral, lista para revelar sus tesoros”. (31 de marzo del 2015). “El Diario Montañés”, pp. 16-17. “El museo Real Astillero Guarnizo amplía su horario” (10 de abril del 2015). “El Diario Montañés”, p. 19. Esto pese a que el ayuntamiento no lo ha denominado como museo sino más bien como “espacio expositivo”. “Cantu Santa Ana busca personal para su museo en Castro”, (04 de mayo del 2015). “El Diario Montañés”.

El término museo tiene una historia bastante azarosa. Como ya se ha explicado en el punto 4, el museo encuentra sus raíces en tiempos pretéritos, en los que no sólo poseer sino también mostrar (y a veces hasta catalogar) tesoros y riquezas fueron actitudes casi naturales de las élites. Le debemos también a esos tiempos antiguos el nacimiento del museo en el sentido etimológico: el *museion* griego o casa de las musas, nombre que lo relacionaba con la cultura y el patrimonio. Pero se tendría que esperar hasta el siglo XX para tener por fin una definición “oficial”. No es que no existieran anteriormente definiciones: los había pero habían sido dadas principalmente por especialistas y no por una institución que reuniese a los mejores expertos y, al mismo tiempo, estuviese encargada del estudio, protección y promoción de los museos. Así, ya en pleno siglo XVI el humanista Paolo Giovio (1483-1552) utiliza la palabra “museum” para describir a sus colecciones, y hasta lo coloca como inscripción en el edificio en donde justamente los guardaba (Hernández, 1994: 63). En la misma época el humanista francés Guillaume Boudé definió al museo, en su *Lexicon-Grecolatino*, como lugar destinado a las musas y al estudio. Andando el tiempo el término se empezó a utilizar para definir a dos espacios que podrían considerarse similares pero que en el fondo no lo eran. De manera que la *Encyclopédie* de Diderot y de d’Alambert lo definen como un espacio consagrado a las artes y las musas; en tanto que la *Encyclopaedia Britannica* utiliza la palabra museo para referirse a un conjunto de edificios para el estudio científico.

Esta diferencia marcaría el derrotero por el que andarían, con sus propias características y singularidades, estas dos museologías (la francesa y la británica) que tanto influirían en otras regiones (Gómez Martínez, 2006). Tendríamos que esperar hasta finales del siglo XIX para ver un concepto que supere lo meramente erudito o la intención puramente conservadora para dirigirse hacia ideas más acordes con los postulados ilustrados: el norteamericano George Brown Goode, director del Museo Nacional de Historia Natural de Washington, afirmaba en 1895 que el museo era una institución que preservaba las obras humanas para “el aumento del saber y para la cultura y la ilustración del pueblo”, lo que significaba que el museo estaba comprometido con la estimulación de la cultura en la gente (Alonso Fernández, 1993:29). En los años posteriores varios otros especialistas (Foyles, Rivière, etc.) e instituciones nacionales (la *American Association of Museums*, verbigracia) darían sus propias definiciones en sintonía con esta idea, y al mismo tiempo la ampliarían. Hasta

que en 1946 se crearía el Consejo Internacional de Museos (ICOM), la institución que como parte de la UNESCO se convirtió en la máxima organización profesional mundial de museos. Dicho organismo redactaría en 1947 unos Estatutos que serían el punto seminal del museo moderno, y que permitiría los primeros grandes cambios a nivel museográfico que ayudaría a superar el concepto de museo decimonónico. Así en el artículo 3 de dichos Estatutos se reconoce como museo “a toda institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico con fines de estudio, educación y deleite.” En 1961 el ICOM desarrolla un concepto más amplio en el que enumera la clase de objetos que conforman un museo (incluye animales y plantas) y resalta lo importante que es la exposición en dicha institución. En 1974 esta institución nuevamente brinda una definición de museo más asequible, deseando superar la “crisis de los museos” post-mayo del 68, y que se ha convertido en una definición paradigmática. De este modo, en el artículo 3 del título 2 de sus nuevos Estatutos el ICOM determina que el museo es una “[...] institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y deleite testimonios materiales del ser humano y de su entorno”. En el artículo 4 se incluyen: a) Los Institutos de Conservación y galerías de exposición mantenidas por archivos y bibliotecas; b) Los lugares naturales y monumentos arqueológicos y etnográficos. Los sitios y monumentos históricos con carácter de museo; c) Las Instituciones que presentan especímenes vivos tales como jardines botánicos y zoológicos, acuarios, etcétera; d) Los parques naturales; e) Los centros científicos y los planetarios (estos dos últimos añadido en 1983 por la catorceava Asamblea General del ICOM).

En las décadas siguientes (1989, 1995 y 2001) se añadirían a la definición de museo una larga lista de instituciones como los ministerios, departamentos u organismos públicos responsables de los museos, por ejemplo (Ballart, 2007:21). La, por ahora, última actualización de la definición se acordó en la 21ª Conferencia General en Viena, en el año 2007: “Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.”

De esta manera, hoy al museo se le exige unas responsabilidades que antes no tenía: al acrecentarse el patrimonio se pretende insertar en su seno la protección de nuevas realidades e intereses, pues hoy ya no solo incluye a bienes materiales, sino también los testimonios de la vida cultural, tales como las representaciones simbólicas que posean significado religioso, político o social. Esto quiere decir que todo lo que es patrimonio es hoy susceptible de ser “musealizado” por lo que se cuenta ahora con patrimonios “emergentes” que reclaman cada uno un espacio ideal donde darse a conocer y ser protegido. Pero esto también tiene sus bemoles ya que la situación ha degenerado en el nacimiento de museos nacidos con novedosas y excéntricas motivaciones: museo del sexo o el de la prostitución (en Amsterdam), el museo del cabello (Turquía), o el del espionaje (Estados Unidos), etc. Todo lo cual ha propiciado incomodidad y ácidas críticas contra esta especie de musealización del mundo, o la musealización de todo, situación en la que se considera que el museo ha mutado al son de las lógicas del capitalismo (el “museo-mercado”) y el espectáculo y, sirviéndose de las tácticas de la seducción, ha empezado a diluir su identidad¹⁹.

A nivel nacional, es a través de la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español y el Real Decreto 620/1987, que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, el cual ofrece una definición que es un reflejo de la proclamada por el ICOM en tanto y en cuanto se concibe al museo como una institución volcada hacia el público, con más funciones socioculturales, y en el que se encuentran profesionales provenientes de distintas disciplinas: «Son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural» (artículo 59.3, Ley 16/1985). Mientras que en el artículo segundo se exponen las funciones.

- “a) La conservación, catalogación, restauración y exhibición ordenada de las colecciones.
- b) La investigación en el ámbito de sus colecciones o de su especialidad.
- c) La organización periódica de exposiciones científicas y divulgativas acordes con la

19. Véase: Clair (2011), Lipovetsky y Serroy (2010: 99-120), Hernández (1994:67).

naturaleza del Museo.

- d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos.
- e) El desarrollo de una actividad didáctica respecto a sus contenidos.
- f) Cualquier otra función que en sus normas estatutarias o por disposición legal o reglamentaria se les encomiende.”

En nuestra región la Ley de Museos de Cantabria 5/2001, del 19 de Noviembre, define a los museos –en su artículo 2- como “[...] instituciones de carácter permanente, al servicio de la sociedad, que adquieren, conservan, investigan, comunican, difunden y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, objetos, conjuntos y colecciones de valor arqueológico, histórico, artístico, etnográfico, natural, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”

El artículo tercero de dicha ley expone las funciones del museo:

- “a) La conservación, registro, inventario, catalogación, restauración, difusión y exhibición ordenada de las colecciones, así como la adquisición o acrecentamiento de las mismas.
- b) La investigación en el ámbito de su contenido.
- c) La organización de exposiciones, permanentes o temporales, científicas o divulgativas, de acuerdo con la naturaleza del museo.
- d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos.
- e) La realización y desarrollo de actividades didácticas destinadas a los ciudadanos.
- f) Cualquier otra función que se les encomiende por disposición legal o reglamentaria.”

Los requisitos mínimos exigidos para la creación de un museo, se exponen en el artículo séptimo.

- “a) Inmueble adecuado destinado a la sede del museo con carácter permanente.
- b) Colección suficiente y adecuada al ámbito y objetivos del museo.
- c) Fondos accesibles para la investigación, consulta, enseñanza, divulgación y disfrute público.
- d) Exposición ordenada de las colecciones.
- e) Inventario de sus fondos.

- f) Horario estable de visita pública.
- g) Dirección, conservación y mantenimiento a cargo de personal cualificado.
- h) Presupuesto fijo y suficiente que garantice su funcionamiento.
- i) Normas de organización y gobierno.”

El artículo segundo de la ley Cantabria define también a las colecciones: “Son colecciones los conjuntos de bienes culturales, con una ligazón de contenido, técnica o época, conservados por una persona física o jurídica que no reúnen todos los requisitos que la Ley establece para los museos.”

No se especifican las funciones que tienen las colecciones pero sí los requisitos mínimos para conceder la autorización para la exposición pública de los fondos, exactamente en el artículo séptimo:

- “a) Exposición permanente, coherente y ordenada.
- b) Inventario de sus fondos.
- c) Apertura al público con carácter fijo y horario estable de visita.
- d) Inmueble adecuado.
- e) Garantías de conservación de la colección.
- f) Aquellos otros que determine la legislación vigente.”

Expuestas estas tres definiciones (la del ICOM, la del Ministerio de Cultura y la de la Comunidad Autónoma de Cantabria), se puede concluir que hay ideas y términos que se utilizan constantemente, algo inevitable si se considera que una es casi una copia de la otra, y ésta de aquélla. En efecto, salta a la vista que las tres leyes consideran al museo de la siguiente manera:

- a) es una institución de carácter permanente: es decir, que se concibe como un ente sostenible en el tiempo, que trasciende personas o coyunturas.
- b) es una institución que adquiere, conserva y exhibe objetos relevantes por el valor que poseen o que una sociedad les atribuye: lo cual exige manejar los dichos objetos de una manera profesional y razonada que asegure su existencia.

c) es una institución que tiene como propósito educar y deleitar: lo cual se condice con las denominaciones más modernas de museo y de la que ya se ha hablado, es decir, aquella en la que dicha institución tiene como fin último (de otro modo su sentido se perdería) permitir el enriquecimiento intelectual de las personas y su goce estético.

5.2. Tipologías museísticas.

Las dos tipologías en los que se empezó a clasificar al museo fueron las de gabinete de curiosidades (de donde nacerían los museos científicos) y los tesoros reales o eclesiásticos (que dieron origen a los museos de arte). Sobre estas dos tipologías primigenias es que se construye el museo moderno decimonónico. Pero es recién en los inicios del siglo XX cuando se intentan las primeras clasificaciones tipológicas que permitieran lograr cierta claridad, por puros “imperativos pedagógicos”: había llegado el momento en que las élites ilustradas querían educar a la gente a través del museo, por lo tanto tenían que darle a dicha institución toda la precisión teórica necesaria. Todos estos primeros esfuerzos hacen posible que en la segunda mitad del siglo XX se alumbre una ordenación clasificatoria mucho más científica²⁰ y amplia, nacida al amparo de la necesidad de especialización y de crecimiento del propio museo.

Así, desde los años 60 del siglo XX, y al amparo de los especialistas que conformaban el ICOM, se consolida una primera gran clasificación de museos: museos de historia, de arte, de etnología, de historia natural y de ciencia y técnica. Con el pasar de los años se complementará esta primera división hasta llegar a ocho categorías. Pero estas definiciones no son concluyentes pues al margen de la institución museística internacional varios autores han propuesto sus propias clasificaciones respondiendo a diferentes criterios (Alonso Fernández, 1993:135; Zubiaur, 2004:103; Zunzunegui, 2003: 77-79; León, 1990: 100-188 etc.). Para este trabajo me limitaré a usar la tipología que ofrecen Josep Ballart (Ballart y Tresserras, 2001:67) y la “Estadística de Museos y Colecciones Museográficas 2012”, debido a su eficaz simpleza que nos ayudará a identificar con rapidez a los museos de Cantabria. Añadiré los dos últimos de esta lista

20. Georges Henri Rivière: “La museología es una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia su historia y su rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología”. (Definición recogida por Desvallées y Mairesse en *Conceptos claves de museología*, 2010)

por encontrar algunos museos de esos tipos en nuestra región.

1. Museos de arte: los que poseen colecciones de obra artística realizadas hasta el siglo XIX (en este caso son de Bellas Artes) y las realizadas durante el XX y el XXI (conocidas como Arte Contemporáneo).
2. Museos de historia: los que ilustran sobre acontecimientos o momentos y/o personalidades históricas. En ellas se incluyen los de historia general, los yacimientos arqueológicos y los arqueológicos, los monográficos, los que exponen la historia de una institución y las casas museo.
3. Museos de etnología: los que exponen elementos culturales anteriores a la industrialización o de un pasado no tan lejano. Incluye a los museos de folclore, artes populares tradicionales, etc.
4. Museos de ciencia y técnica: los que muestran artefactos que reflejan la evolución de la historia de la ciencia y la técnica, y trata de difundir sus principios.
5. Museos de ciencias naturales: los que poseen objetos relacionados con la física, antropología, botánica, ecología, etc.
6. Ecomuseo: concepto nacido en Francia en los años setenta del siglo XX. Tiene como interés primordial implicar a la comunidad en proyectos de conservación para hacerla parte activa y no simple espectadora de proyectos normalmente venidos desde afuera. Así se crearon los museos comunitarios los cuales contemplan “la inclusión de la obra histórica de las generaciones en su interacción con el entorno”.
7. Otros: los que no pueden ser incluidas en ninguna de las categorías anteriores.

5.3. Lista de museos de Cantabria.

A continuación presentaré una lista con los museos de la Comunidad Autónoma de Cantabria que han sido visitadas y/o analizadas a fin de cumplir los objetivos de este

trabajo. No se pretende afirmar que esta es una lista oficial y exacta (esto aparentemente no lo posee ni el mismo Gobierno Regional²¹) pero sí que es una lista indicativa, hecha con seriedad e información veraz, y que pretende acercarse al número real de museos con los que contamos en Cantabria actualmente, número que seguramente cambiará muy pronto ya que, tal y como he escrito líneas arriba, se espera la apertura –en un futuro no muy lejano- de nuevos museos, la ampliación de otros y el traslado de otros tantos.

En esta lista se han recogido las instituciones museísticas que están en funcionamiento hasta julio de 2015²², y que se ajustan a las definiciones que el gobierno autonómico ha dado para “museos” y/o “colecciones”. Por lo tanto, se dejan fuera espacios que el ICOM considera también museos, tales como los sitios donde se expongan especímenes vivos (jardines, zoológicos, acuarios, etc.), parques naturales, centros científicos y planetarios. También se deja a un lado el Museo de Altamira debido a que es un museo de propiedad estatal por lo que su manera de ser gestionado tiene particularidades que no se parecen a los de nuestra región y es precisamente en ésta en la que se enfoca este trabajo. Debo añadir que de igual manera que tampoco se han considerado los “centros de interpretación” ya que como he explicado líneas arriba no son lo mismo que museos.

La lista también mostrará la realidad de cada museo estudiado haciendo uso de ciertas especificaciones que ya vienen expuestas en la “Cartografía Cultural de Cantabria” tales como la titularidad (es decir el propietario, que puede ser público-local, público-autonómico o privado) y la tipología (que ya hemos especificado en el capítulo 5.2.). A lo que añadiremos la fecha de apertura del museo, y la utilización o no de una página web y de las redes sociales. Una vez expuesto todo este inventario de museos, se procesará la información para analizarla a través de estadísticas.

21. Al consultar (personalmente en las oficinas correspondientes y vía redes sociales) a las autoridades encargadas de la parte cultural de nuestra comunidad si tenían una lista oficial de los museos que había en Cantabria dijeron que eso no existía y me aconsejaban visitar la página web de la “Cartografía Cultural”, algo que yo ya había hecho.

22. En ese sentido no se consideran algunos museos que aunque se encuentran en la “Cartografía Cultural de Cantabria” en realidad están cerradas hoy en día: Museo Taurino de Santander, Museo de las amas de Cría Pasiegas de Selaya, el Museo de Tradiciones Salvador Hedilla de Arnauero. El Castillo del Rey de San Vicente de la Barquera, la Casa Museo Cacicedo, ni el museo industrial que la fábrica BSH ha creado en un edificio que fue centro de transformación, han sido incluidos por no haber respondido a nuestro pedido de información. El museo de la espada de Limpias tampoco es considerado por tratarse de una mera colección de reproducciones.

Finalmente explicar que la lista se presenta según una división geográfica que se ha hecho de Cantabria en 10 zonas o comarcas dentro de las cuales se ubican los 102 municipios que conforman la Comunidad Autónoma. Por ende, las zonas son estas: Liébana, Occidente, Saja – Nansa, Besaya, Campoo, Santander (en la cual se incluyen Camargo, Astillero, Santa Cruz de Bezana, Piélagos, Miengo, Villaescusa y Penagos), Pas-Miera, Trasmiera, Asón y Oriente.

I. LIÉBANA

1. Museo de la Sidra, Aniezo, Cabezón de Liébana.

Titularidad: privada.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 2001.

Página web y redes sociales: Tiene página web, más no redes sociales.

2. Museo Cartográfico Juan de la Cosa, Potes.

Titularidad: público-local.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 1998.

Página web y redes sociales: no tiene. Utilizan el perfil de Facebook de la “Casa de Cultura de Potes FAH”

3. Torre del Infantado, Potes.

Titularidad: pública – autonómica.

Tipología: museo de arte.

Fecha de apertura: 2011.

Página web y redes sociales: no tiene.

4. Museo de la Escuela Rural de Mogrovejo, Camaleño.

Titularidad: pública-local.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 2006.

Página web y redes sociales: no tiene.

5. Casa de las Doñas, Vega de Liébana.

Titularidad: privada.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 2011.

Página web y redes sociales: Sí tiene.

II. OCCIDENTE

6. Torre de la Estrada - Museo del Maquis, Val de San Vicente.

Titularidad: pública – local.

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura: 2005.

Página web y redes sociales: no tiene página propia. Sí cuenta de twitter y comparte perfil de Facebook con el servicio de rutas guiadas de Val de San Vicente.

7. Centro Cultural Jesús Otero, Santillana del mar.

Titularidad: pública-local.

Tipología: museo de arte.

Fecha de apertura: 1994.

Página web y redes sociales: no tiene.

8. Museo diocesano Regina Coeli, Santillana del mar.

Titularidad: privada (obispado de Santander).

Tipología: museo de arte.

Fecha de apertura: 1967.

Página web y redes sociales: si tiene página, pero ningún perfil en redes sociales.

9. Museo del Barquillero, Santillana del mar.

Titularidad: privada.

Tipología: otros.

Fecha de apertura: 2005.

Página web y redes sociales: no tiene.

III. SAJA – NANSA

10. Museo de la Tudanca, Lamasón.

Titularidad: pública-local.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 2015

Página web y redes sociales: no tiene.

11. Museo del Nansa, Riclones, Río Nansa.

Titularidad: privada.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 2013.

Página web y redes sociales: si tiene página web y perfiles en Facebook y Twitter aunque desactualizados.

12. Museo de la Casona de Tudanca.

Titularidad: pública-autonómica.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 1982.

Página web y redes sociales: no tiene.

13. Museo José María de Cos, Cabuérniga.

Titularidad: pública – autonómica.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 2008

Página web y redes sociales: Comparte web con otra institución y tiene un perfil en Facebook muy desactualizado.

14. Museo de la Naturaleza de Cantabria, Carrejo, Cabezón de la Sal.

Titularidad: público-autonómico.

Tipología: museo de ciencias naturales.

Fecha de apertura: 1989.

Página web y redes sociales: comparte la página del gobierno autonómico con otros museos. No tiene perfil en redes sociales.

15. Museo del Traje Regional y del Arte Textil, Cabezón de la Sal.

Titularidad: Pública - Local.

Tipología: Ciencia y técnica.

Fecha de apertura del museo: 2013.

Página web y redes sociales: estos dos museos no tienen páginas propias ni perfiles en redes sociales. Ofrecen información en las páginas y perfiles en redes sociales del ayuntamiento de Cabezón de la Sal.

16. Museo de la Molienda.

Titularidad: pública – local.

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura:

Página web y redes sociales: No tiene página propia. Ofrece información en las páginas y perfiles en redes sociales del ayuntamiento de Cabezón de la Sal.

IV. BESAYA

17. Museo Expo de Torrelavega.

Titularidad: pública – autonómica.

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura: 2010.

Página web y redes sociales: no tiene.

18. Museo Vicente Trueba, Torrelavega.

Titularidad: pública – local.

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura: 2004.

Página web y redes sociales: no tiene.

19. Exposición de trajes regionales cántabros.

Titularidad: privada.

Tipología: otros.

Fecha de apertura: 2005.

Página web y redes sociales: no tiene.

20. Museo La Vijanera, Plaza la Bolera, Molledo

Titularidad: pública – local.

Tipología: museo de etnografía.

Fecha de apertura: 2007 (reabierto en el 2009)

Página web y redes sociales: no tiene.

21. Exposición del Crieme, Polanco.

Titularidad: pública – autonómica (a través del Centro de Recursos, Interpretación y estudios de la Escuela - Polanco)

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura: 2005.

Página web y redes sociales: no tiene web propia, usa una de la institución que lo regenta.

V. CAMPOO

22. Museo etnográfico El Pajar, Proaño, Campo de Suso.

Titularidad: privada.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 1980

Página web y redes sociales: no tiene.

23. Julióbriga, ciudad romana y Museo Domus, Campoo de Enmedio.

Titularidad: público – autonómica.

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura: 2003.

Página web y redes sociales: no tiene, usa la página y las redes sociales de “Centros Culturales de Cantabria”.

24. Museo etnográfico de Valderredible, Polientes.

Titularidad: pública – local.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 2005 (aunque el encargado actual no podía asegurar esa fecha).

Página web y redes sociales: no tiene una propia, usa la del ayuntamiento. No tiene perfiles en redes sociales.

25. Museo etnográfico de Miguel Bravo, Valdeolea.

Titularidad: pública – local.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 2007.

Página web y redes sociales: no tiene. La CCC propone una página que no funciona.

VI. SANTANDER

26. Museo Marítimo del Cantábrico.

Titularidad: público – autonómico.

Tipología: museo de ciencias naturales.

Fecha de apertura: 1907 (re abierto en 1981).

Página web y redes sociales: no tiene página web propia, agrupada junto a otras en la página oficial del gobierno autonómico. Es el mismo caso en cuanto a redes sociales.

27. Casa Museo de Menéndez Pelayo.

Titularidad: pública – local.

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura: 1935 (remodelado en 1956 y en 2001)

Página web y redes sociales: no tiene.

28. Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria.

Titularidad: pública – local.

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura: 1926.

Página web y redes sociales: no tiene página web propia, agrupada junto a otras en la página oficial del gobierno autonómico. Es el mismo caso en cuanto a redes sociales, aunque su asociación de amigos si tiene mucha actividad en twitter.

29. Museo de arte moderno y contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS).

Titularidad: pública – local.

Tipología: museo de arte.

Fecha de apertura: 1909.

Página web y redes sociales: sí tiene página propia y perfiles actualizados en twitter y Facebook.

30. Museo de los Bomberos.

Titularidad: privada.

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura: 2011.

Página web y redes sociales: no tiene.

31. Museo etnográfico de Cantabria, Muriedas.

Titularidad: pública – autonómica.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 1966.

Página web y redes sociales: no tiene página web propia, agrupada junto a otras en la página oficial del gobierno autonómico. Es el mismo caso en cuanto a redes sociales.

32. Museo del deporte.

Titularidad: pública – local.

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura: 2014 la primera parte, 2015 la segunda parte.

Página web y redes sociales: no tiene.

33. Museo del Ferrocarril.

Titularidad: privada (Asociación Cántabra de Amigos del Ferrocarril).

Tipología: museo de ciencia y técnica.

Fecha de apertura: 1978 (según información brindada a través de Twitter).

Página web y redes sociales: sí tiene página web. Usa una cuenta en twitter de la ACAF.

34. Espacio expositivo Real Astillero de Guarnizo.

Titularidad: pública – local, aunque los fondos son de propiedad privada.

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura: 2015

Página web y redes sociales: no tiene.

35. Colección Museo Escolar – Colegio Agapito Cagigas.

Titularidad: privada.

Tipología: museo de historia.

Fecha de apertura: se desconoce.

Página web y redes sociales: no tiene.

36. Museo del Médico Rural.

Titularidad: privada

Tipología: museo de ciencia y técnica.

Fecha de apertura: 2010.

Página web y redes sociales: no tiene.

37. Museo del agua.

Titularidad: privada.

Tipología: museo de ciencia y técnica.

Fecha de apertura: 2006.

Página web y redes sociales: no tiene.

VII. PAS MIERA

38. Museo etnográfico el hombre y el campo, San Vicente de Toranzo.

Titularidad: Privada.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 1997

Página web y redes sociales: tiene página web y un perfil en Facebook y en Twitter que no están actualizados.

39. Museo Etnográfico de las Villas Pasiegas, Vega de Pas.

Titularidad: Público - Local.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura del museo: se desconoce.

Página web y redes sociales: no tiene página web, utiliza el de otra institución. No tiene perfiles en redes sociales.

VIII TRASMIERA.

40. Palacio y Museo de Elsedo, Pámanes, Liérganes.

Titularidad: privado.

Tipología: museo de arte.

Fecha de apertura del museo: “años 70”.

Página web y redes sociales: no tiene.

41. Museo de la Real Fábrica de Artillería, La Cavada.

Titularidad: Pública - Local.

Tipología: museo de ciencia y técnica.

Fecha de apertura: 2007.

Página web y redes sociales: no tiene página propia aunque su “asociación de amigos” sí tiene una muy actualizada. No posee perfiles en redes sociales.

42. Finca Museo Marqués de Valdecilla, Solares.

Titularidad: Pública - Local.

Tipología: museo de historia - Casa Museo.

Fecha de apertura: 2011.

Página web y redes sociales: no tiene página, usa la del ayuntamiento. No tiene perfil en redes sociales, aunque el perfil de “Medio Cudeyo Turismo” informa con relativa asiduidad sobre las actividades del museo.

43. Museo de la Campana, San Mamés de Meruelo.

Titularidad: público – local.

Tipología: museo de ciencias y técnicas.

Fecha de apertura: 2002.

Página web y redes sociales: no tiene.

44. Ecoparque de Trasmiera.

Titularidad: público – local.

Tipología: ecomuseo.

Fecha de apertura: 2004

Página web y redes sociales: si tienes y bastante actualizadas y utilizadas.

IX. ASÓN-AGÜERA

45. Museo etnográfico Joaquín Sainz de Rozas, Santayana de Soba.

Titularidad: privada.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 1983 (aunque el dueño dice que la colección la muestra desde antes).

Página web y redes sociales: no tiene

46. Museo de la cantería Rodrigo Gil de Hontañón, Cereceda.

Titularidad: público – local.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 2005.

Página web y redes sociales: no tiene página propia, usa el del ayuntamiento. No tiene perfiles en redes sociales.

ORIENTE

47. Museo de la Pesca, Castro Urdiales.

Titularidad: privada.

Tipología: museo de etnología.

Fecha de apertura: 2009

Página web y redes sociales: sí tiene página web, pero ningún perfil en redes sociales.

5.4. Análisis y comentarios de los datos obtenidos.

De la obtención de datos basados en los museos y colecciones cántabros que he realizado a través de cuestionarios, entrevistas personales o por teléfono, búsqueda de información en libros e internet, etc.; se puede extraer información relevante, lo cual es

uno de los objetivos de este trabajo. Así, podríamos aproximarnos al número de museos y colecciones en Cantabria, qué tipos de museos son los que más abundan, en qué comarcas hay más museos, qué tan familiarizados están o no nuestros museos con las nuevas tecnología, todo lo cual nos puede ayudar a sustentar nuestras conclusiones. Una vez más, hay que decir que los datos mostrados han sido recogidos por mí pero también he utilizado las de la “Cartografía Cultural de Cantabria”, los de la página web oficial de Museos del Gobierno Regional y los de la base de datos virtual del Directorio de Museos y Colecciones de España elaborado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte el 2012.

Los aspectos que serán estudiados a través de un análisis²³ más profundo son:

- Fecha de apertura de los museos de Cantabria.
- Las tipologías que tienen los museos de Cantabria. .
- Los tipos de museos por comarca.
- La titularidad de los museos de Cantabria.
- El uso de las redes sociales y nuevas tecnologías en los museos de Cantabria.

5.4.1. Fechas de apertura de los museos y colecciones de Cantabria.

AÑO DE APERTURA	NÚMERO DE MUSEOS
1907	1
1909	1
1926	1
1935	1
1960 – 1969	2
1980 – 1989	4
1990 – 1999	3
2000 – 2009	18
2010 – 2015	11
Total	62

23. Este tipo de análisis ha sido utilizado con eficiencia por la doctora María Marco Such en su Tesis de Doctorado, y es el que –en parte- aplico a la realidad museográfica de Cantabria por parecerme el indicado. Hay, por supuesto, muchos otros interesantes aspectos para estudiar en cuanto a los museos de Cantabria, pero debido al espacio permitido para elaborar este TFM he tenido que prescindir de ellos. Me refiero a temas como: la arquitectura de los museos (el acondicionamiento arquitectónico del edificio, la seguridad, etc.), la política de adquisición e investigación de las colecciones, la conservación, la política de comunicación y exposición, los servicios, la facilidad para permitir la visita de discapacitados, las actividades educativas, los recursos humanos, etc.

Como ya hemos indicado en el punto “2.1. Breve historia del coleccionismo y los museos en Occidente y en Cantabria”, el primer museo “oficial” de la región que pueda ser merecedor de ese nombre fue la colección-museo impulsada por Augusto González de Linares en 1907, del que nacería el Museo Marítimo del Cantábrico. Apenas dos años después se fundaría el Museo Municipal de Santander. Así que en la primera década del siglo XX, Cantabria ya contaba con estos dos museos a los que bien podríamos considerar los decanos. Aunque esto es algo notable y nos deja entrever que en aquellas épocas había un vivo interés por coleccionar y proteger elementos del patrimonio cántabro -y a través de ellos educar- llama la atención que esos ímpetus hayan desaparecido tan pronto y de manera tan contundente: el medio siglo siguiente es una especie de páramo en el que apenas si se inauguran dos museos. Eso sí, uno de ellos sería el Museo de Prehistoria que con el paso del tiempo se convertiría en uno de los más relevantes, sino el más. ¿Por qué se dio un descenso tan pronunciado en este interés por fundar museos? Es seguro que la guerra y la destrucción fueron la razón principal: durante la Guerra Civil, como ya hemos indicado, se intentó destruir y al mismo tiempo alejar de la zona de conflicto, todos aquellos elementos que conformaban el patrimonio. Luego de ello las Guerras Mundiales serían también un motivo suficiente para olvidar la apertura de nuevos museos. Esto no fue un fenómeno exclusivo de Cantabria, ni de España, claro.

Como se ve en el recuadro, se debió esperar más de 50 años para volver a fundar museos: se rompió esta “sequía” en 1966 con la fundación del Museo Etnográfico de Cantabria, “la única institución pública especializada en la materia”, algo que estaba en consonancia con el interés que despertaba el tema etnográfico en un momento en que los vertiginosos avances tecnológicos condenaban al olvido a la riqueza patrimonial popular. Se le dio a esta institución los espacios de la casa de Pedro Velarde en un intento de aprovechar los espacios de esa casona histórica y exponer allí todos esos elementos etnográficos conjuntamente con los objetos que pertenecieron a la familia del héroe cántabro inmolado en 1808: todo lo cual ha resultado en limitaciones museográficas (Gómez Pellón, 1995) que no permiten apreciar la particularidad del museo: ¿es una casa museo de una familia antigua o es un museo de antropología? (J.R. Brotons, 1979) .

Sin embargo en la época franquista es la Iglesia Católica la que toma las riendas de la actividad cultural, social y hasta científica en aras de “recristianizar la sociedad”²⁴. No sorprende entonces que sea esa institución la que muestre un gran interés por la creación de museos Diocesanos y Catedralicios. Y aunque el Código de Derecho Canónico no alude a los museos, sí se prescribe su creación en el seno de la iglesia en la Carta Circular del 11 de abril de 1971 de la Sagrada Congregación para el Clero, en la que se recomienda “colocar dignamente las obras de arte y los tesoros transmitidos durante siglos que resultan inadecuados para el culto divino”. (Sancho Campo, 2005:89). De allí, tal vez, que en 1967 se inaugurara en Cantabria el museo Diocesano Regina Coeli (el primero en su tipo en España).

Este entusiasta repunte fue algo pasajero puesto que, tal como observamos, en la década del 70 del siglo pasado se vuelve a la situación anterior, es decir al poco interés por fundar museos. La llegada de la democracia y la de entrada del vigor de la Constitución avivaron el interés por la protección del patrimonio. Así la Carta Magna alentó y comprometió a las organizaciones públicas a tener parte activa en esa labor: en su artículo 46 la ley invoca a “los poderes públicos” a garantizar “la conservación” y “el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico” español “cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad”. Se concebía entonces que no había “un poder” sino “varios poderes” públicos, es decir, se amplía la acción de protección en la que no sólo está comprometido el Estado sino también las Comunidades Autónomas y los Gobiernos Locales. Este traspaso de atribuciones culturales, y la posterior aprobación de la Ley del Patrimonio Histórico Español (en 1985), se cristalizaron también a través de los Estatutos de Autonomía, por lo que los nuevos Gobiernos Autonómicos tenderían a la protección de los patrimonios regionales o locales, algo que sin duda tendría un gran impacto en los museos. En efecto todo esto permitió la aparición de varios espacios museográficos regionales y locales: entre los años 80 y 90 se inauguran diversos museos en todo el país, y Cantabria no se quedó al margen de ese desarrollo pues durante ese período se fundan, principalmente, museos etnográficos.

Estas nuevas competencias culturales y la disposición de grandes cantidades de

24. Véase: “La ciencia que dismanteló Franco”. Diario “El País”, 25 de julio del 2015. <http://elpais.com/elpais/2015/07/24/ciencia/1437736052_945031.html> [Consulta: 25/07/2015]

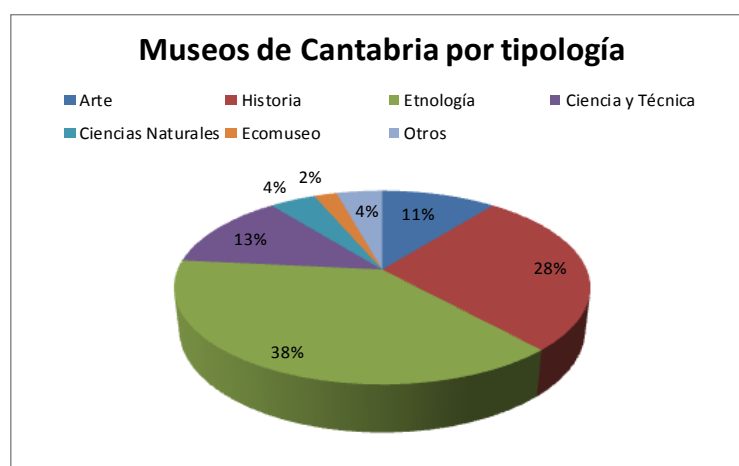
dinero producto del acelerado desarrollo económico que se dio durante la primera década del siglo XXI, incentivó a las comunidades, grandes capitales y los municipios, a buscar construir una especie de marca que los diferencie de los demás, y para ello no escatimaron esfuerzo algún en usar el arte y los museos como insignia que les diera la tan ansiada particularidad: entre el 2000 y el 2010 sucede lo que ha dado a llamar el gran “boom museístico” en España y en nuestra comunidad: en una sola década se inaugura en Cantabria más museos de todos los que se habían abierto en un siglo²⁵.

Esto que bien podría haber sido considerado como una cosa positiva, es más bien asumido por algunos como una consecuencia del “boom del ladrillo” en el que han ganado sobre todo los políticos megalomaníacos y los inversores de la argamasa y el cemento (Santacana y Martínez, 2013:22-27; Santacana y Hernández: 2006:49-58): según esta opinión no hubo en realidad una explosión cultural sino más bien un interés por el despilfarro, por la construcción de cáscaras vacías en lugares en los que apenas había población (pueblos como el alicantino Guadalest posee 9 museos y poco más de 200 habitantes). Fueron obras que se hicieron para copiar ejemplos exitosos en los que la mera presencia de un museo arquitectónicamente llamativo había servido para “ornamentar”, recuperar las redes urbanas y económicas de una ciudad, y atraer masas de turistas convocados por la hechizante estructura de un museo icónico (Esteban, 2007) pero sin considerar sus sostenibilidad. Es decir, se crearon museos “de forma cuantificada, no cualificada” (León, 1990: 355). Pese a todo, sorprende que acabada esa explosión, en el primer quinquenio de esta década, ya se hayan inaugurado 11 museos en Cantabria, aunque la mayoría de ellos en los primeros años (2010 y 2011, que bien podríamos considerar como los primeros en que se empezaron a sentir los efectos de la crisis), y conforme ha pasado el tiempo la fiebre por abrir nuevos espacios museográficos ha ido bajando (es el tiempo de las “vacas flacas”), lo que no quiere que no se presenten nuevos proyectos en Cantabria como el ya indicado “sede asociada” del Museo Reina Sofía; o el proyecto del CRIEME que podría llamarse “exposición permanente Escuela Ángel Fernández de los Ríos” en

25. El número pudo haber sido incluso más alto pues el año 2007 el Partido Popular registró siete enmiendas en el presupuesto de Cultura de ese año. Se reclamaba, así, nada menos que la creación de espacios como el Museo de Cantabria, el Centro de Interpretación de las Guerras Cántabras en Los Corrales de Buelna, el Centro Cultural de Cueto, el Centro de Interpretación de los Monumentos Megalíticos de Camaleño, el Museo de la Ciencia y la Tecnología de Torrelavega, el Museo del Deporte y el Centro de Interpretación de la Historia de Santillana del Mar. Ocho años después, de todas esas infraestructuras planeadas, sólo existe uno: el Museo del Deporte en el Parque de las Llamas.

Pesquera; y el Archivo Museo de las Ciencias de la Salud de Cantabria que lograría establecerse en el Hospital de Valdecilla y en el que está trabajando el investigador Virgilio Fernández Acebo (Fernández, 2001) quien me brindó valiosa información a través de la comunicación que tuvimos por teléfono y correo electrónico.

5.4.2. Análisis de los museos y colecciones de Cantabria por tipologías.



A través de este gráfico podemos ver que la mayoría de museos de Cantabria (38%) son del tipo etnológico; el 28% de historia; el 13% de ciencia y técnica, y el 11% de arte. Los museos del tipo de ciencias naturales son el 4%; en igual cantidad están los que hemos denominado otros (ver “5.2 Tipologías museísticas”). Finalmente el tipo ecomuseo sólo tiene el 2% del total de museos que hay en la región.

El hecho de que los museos etnográficos sean los más que abundan en nuestra comunidad no es una cuestión atípica. Ésta es una realidad que se repite en toda España: según la “Estadística de museos y colecciones museográficas de 2012” pertenecen a este tipo el 17,9 % de los museos con los que se cuenta a nivel nacional. En realidad esta situación no es nada novedosa: los museos de tipo etnológico habían ya vivido “dos edades de oro”. La primera se dio desde mediados del siglo XIX hasta casi la mitad del XX, época en que el espíritu romántico quería mantener vivo el *Volkgeist* (ver “2.1. Breve historia del coleccionismo y los museos en Occidente y en Cantabria”) y todos esos elementos de un pasado que creía se perdía irremediabilmente; y, por otro lado, la voracidad colonialista que despertó en muchos el interés por coleccionar elementos hechos por culturas exógenas y distantes. Y la segunda se desarrolló entre los años 70 y

80 del siglo pasado cuando los museos etnológicos rompieron el esquema expositivo tradicional trayendo nuevas prácticas museográficas que los convirtieron en la piedra angular de lo que se ha denominado la “nueva museología”, tendencia que abrió los límites del espacio museal típico y crearon elementos como los ecomuseos (deudores del decimonónico museo-territorio de Skansen en cuyo desarrollo el pedagogo Hazelius tuvo un rol vital), los centros de interpretación, etc. (Roigé et al, 2008; Gómez Pellón, 2008; Ballart y Tresserras, 2001:76-79). El ímpetu renovador que los museos etnológicos trajeron no se detuvo, y una vez superados los conceptos de la “nueva museología”, han “creado” –desde mediados de los años 80 del XX- el término “museología crítica” (en el cual los antropólogos y sociólogos han tenido un papel trascendental) que tiene como interés principal cuestionar “las relaciones del mundo occidental con otras culturas remotas... reclamar la devolución de materiales museísticos a pueblos aborígenes, la (re)presentación de civilizaciones del Tercer Mundo, y la censura de cualquier forma de dominio colonial en el ámbito de los museos” (Lorente, 2006). Varios museos etnológicos han seguido la “prédica” de la “museología crítica” y son ejemplos que pueden considerarse exitosos en cuanto a gestión y exposición: me refiero a casos como el Museo de Antropología de la Universidad de British Columbia, el Quai Branly de París o el Dauphinois de Grenoble.

Sin embargo, pese a este espíritu renovador que los museos etnológicos han tenido a través del tiempo, parecen haber entrado hoy en una etapa de profunda crisis: pese a que son los que más hay en España y Cantabria, son a su vez los menos visitados²⁶; tienen unas exposiciones en las cuales se observan, normalmente, objetos “pasivos” puesto que no cuentan con un museografía que explique las complejidades y significados que puedan tener para determinados grupos sociales; siguen exhibiendo elementos de una cultura pre-industrial y por lo tanto desechan los elementos de la sociedad industrial como si estos no tuvieran suficiente valor antropológico; no han adecuado sus exposiciones a las nuevas preguntas y preocupaciones que la sociedad se hace y tiene como producto de las interrelaciones que se dan entre lo global y lo local: la inmigración, el choque de culturas, los nacionalismos, los fundamentalismos, el cambio climático, etc. (Roigé et al, 2008; Calderón y Sánchez, 2005).

26. Según las “Estadísticas de Museos y Colecciones museográficas” del Ministerio de Cultura, en el año 2012, la media de visita a estos museos es de sólo 8.453, pese a que el 77.5 % de ellos tiene una entrada gratuita.

Y pese a ello, se siguen inaugurando muchos más: a nivel nacional se crearon solo entre 1990 y 2010, 186 museos etnológicos; mucho más de los que se habían inaugurado en los 90 años anteriores. Algo similar pasó en Cantabria: en esta región se abrieron, entre 1990 y 2015, 14 de este tipo. Número bastante alto si se considera que en esos mismos años se fundaron 32 museos. Esto siempre de acuerdo a la información que he recogido personalmente.

Ante esto, habría que preguntarse la razón por la que esta tendencia sigue en alza. Es obvio que al trasladarse a los gobiernos locales las responsabilidades sobre el patrimonio, éstos han de haber considerado que pocas cosas demostraban mejor ese compromiso que un museo. Por lo que no es raro que ante la evidente vulnerabilidad que tienen los elementos patrimoniales etnológicos, que representan las formas de vida y tradiciones de varios de los pequeños pueblos de España, y ante la evidente falta de tradición artística contemporánea, se haya construido lugares ideales para preservar ese patrimonio específico: un museo propio. Esto es una excelente idea, pero lamentablemente muchas veces el cálculo político (¿qué mejor manera de ganarse a una pueblo que dándole un lugar en la que se vea reflejado y demostrar así el gran “interés” que el gobernante de turno tiene por la riqueza cultural de sus electores?) no va de la mano con la cultura museográfica: los museos etnográficos de Cantabria languidecen, en su mayoría, con bajos presupuestos, lo que naturalmente ocasiona que sus infraestructuras no se renueven, y que sus pocos encargados deban hacer todas las tareas que harían muchas más personas. Además hay que considerar el hecho de que abrir museos etnológicos no ha tenido correspondencia alguna con el “estudio metódico del patrimonio etnográfico” (Gómez Pellón, 1995: 98); por lo que muchos de ellos han sido abiertos con pocos criterios para decidir qué se expone²⁷ y cómo se expone.

Todo lo cual ha causado un desinterés por este tipo de museos, algo que los pone en una situación de insostenibilidad en el tiempo: el “Museo de las Amas de Cría Pasiegas”, es un museo privado (pertenece a la cofradía de la Virgen de Valvanuz) cuya apertura cada año es una incertidumbre pues depende de las ayudas del ayuntamiento u otras instituciones. Si un año no lo encuentra, el museo no abre. Algo semejante sucede

27. En ese sentido una buena idea han sido las “catas etnográficas” llevadas a cabo por especialistas del Gobierno de Extremadura, las cuales han permitido conocer a profundidad elementos de verdadera relevancia en la cultura popular de la zona y exponerlos debidamente explicados. No se tiene noticia de que algo así suceda en Cantabria.

con el Museo de la Vijanera (público) que algunos años estuvo cerrado por “problemas políticos”²⁸.

Recordemos que el museo es una institución que debe “proteger”, pero que también debe “comunicar”, y sobre todo debe hacerlo bien. En ese sentido, la mayoría de museos etnográficos (y de otros tipos) de Cantabria carecen de una buena comunicación: como ya hemos dicho no basta con mostrar los objetos sino también darles un sentido, explicar su simbolismo. Aunque afortunadamente, algunos de estos espacios cuentan con guías que permiten el entendimiento y disfrute de las cosas que se observan: así sucede en el Museo Etnográfico de Cantabria (que a su vez tiene excelentes talleres infantiles gratuitos, posiblemente el único museo cántabro de su tipo que los ofrece), el museo del Traje de Cabezón de la Sal o en el Museo etnográfico (privado) El hombre y el campo de San Vicente de Toranzo. Sin embargo, las preocupaciones por la comunicación no debería focalizarse sólo en lo que pasa “puertas adentro”: en una región donde los museos etnológicos abundan y se parecen, cada uno de esos museos debería intentar marcar una diferencia, enviar un mensaje al exterior indicando lo que lo hace interesante y porqué es necesario visitarlos.



Museo etnográfico "El hombre y el campo".
Fuente: P. Solórzano.

Ante todo esto, cabría preguntarse, ¿tienen futuro los museos etnológicos en Cantabria?, ¿cómo solucionar sus problemas? Una de las mejoras que se podrían proponer es que los museos de este tipo que tenemos en la región trabajen en una especie de “red” que, respetando sus particularidades, los una y estimule un trabajo solidario y coordinado que permita su subsistencia en conjunto -ya en la reunión trienal

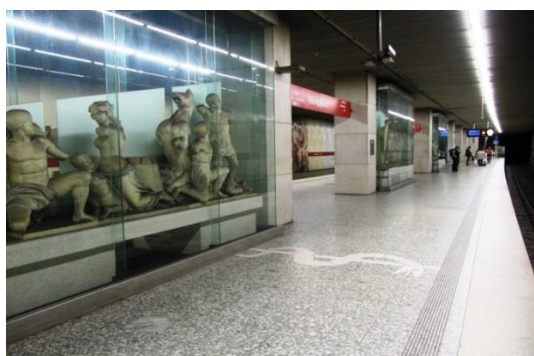
28. Esta información que doy sobre sendos museos ha sido adquirido por entrevistas telefónicas directamente con los encargados: Alejandro Rivas en el primero. Teléfono 633302824, correo electrónico: rivasmarquez91@hotmail.com. Y en el segundo, César, teléfono: 647621836.

de 1995, del ICOM sugirió a los museos crear grandes redes regionales-. Lo más cercano a una red que tenemos en Cantabria es el “Sistema de Museos” creada por la ley 5/2001 de Museos (del mismo modo que existen el Sistema de Museos de Navarra, el Sistema Valenciano de Museos, El Sistema Regional de Museos de la Comunidad de Madrid, El Sistema Gallego de Museos, la Red Insular de Museos de las Islas Baleares, o el Sistema Nacional de Museos de Euskadi). No se podría decir con exactitud hasta dónde han llegado los logros de este “sistema”, aunque aparentemente no ha funcionado de forma satisfactoria puesto que uno de sus componentes (artículo 11) era “La Comisión de Museos de Cantabria” (creada en el artículo 32), cuyas funciones se desarrollaron en el Decreto 81/2002 del 11 de julio. Pues bien, las funciones y número de componentes de esta comisión tuvo que ser modificada por el Decreto 45/2013, con la intención de dar “una mejor respuesta, definición y gestión de los Museos y colecciones museográficas de Cantabria”, reconociéndose oficialmente que el elevado número de integrantes (23 miembros) no era el ideal. Por lo tanto, podríamos considerar que el dicho “sistema” no ha funcionado bien durante sus primeros años de creación. Y actualmente puede que cumpla con sus cometidos pero la sensación que hay es que los museos de Cantabria (y particularmente los de etnología) no trabajan ni como sistema ni como red por más que haya una figura legal que se supone las engloba.

Hay casos exitosos a nivel nacional que demuestran que el trabajo en red es lo deseable y lo necesario en cuanto a museos: por ejemplo los “Museos de Identidad” de Extremadura que buscan racionalizar la oferta y mejorar la gestión y funciones de los museos etnológicos, además de trabajar para satisfacer las novedosas demandas sociales, educativas y turísticas, siempre en el marco de una economía sostenible (Caldera, 2005). Otro caso interesante que nos deja ver las posibilidades de éxito que tiene el trabajo en red son los “territorios-museos”, pues como bien lo dice Carmen Prats: “Cuando abordamos el concepto de red de museos, la consideración de territorio es imprescindible con independencia de su dimensión y ubicación.” (2007:71). De este modo sería deseable observar los logros de la “Red de museos locales de la Diputación de Barcelona”, el cual brinda a las instituciones museográficas que lo componen (53 museos locales que pertenece a 42 ayuntamientos) “un sistema de servicios horizontal, para generar beneficios mutuos”, de esta guisa se establecen “vínculos en razón de acceder a servicios de interés común”, tales como “documentación, conservación y restauración de colecciones a servicios de formación y reciclaje o de producción de

exposiciones, de cooperación en préstamos y compras o utilización de infraestructuras comunes.” (Prats, 2007:72). También hay que considerar como casos que han logrado sus objetivos al Parque Cultural del Maestrazgo, El territorio Museo del Pre-pirineo o el Parque Fluvial Navàs-Berga, con los cuales se está logrando desarrollar económicamente zonas deprimidas a través del uso combinado del patrimonio etnológico y natural (Ballart y Tresserras, 2001: 185-191).

Y aunque los museos de etnología sean el mejor ejemplo de lo que se conoce como un “museo pobre”, esto no quiere decir que sus encargados no puedan intentar poner en práctica ideas que podrían ayudar a recibir más visitas: incentivar la función socializadora del museo, por ejemplo alquilando algún espacio disponible para que los niños puedan celebrar su cumpleaños en el museo tal y como lo hace el Museum Fünf Kontinente de Munich (hasta el 2014 se llamaba Museo Estatal de Antropología) y lograr así que la comunidad lo sienta como suya; funcionar en coordinación con las escuelas del lugar para servir como complemento a las clases; publicitar la colección a través de las redes sociales, utilizar sistemas económicos como las historias a través de códigos tales como el QR; crear actividades constantemente; o sacar el museo "a la calle", etc., (Santacana y Martínez, 2013:33-104).



Vista de réplicas que la Gliptoteca de Múnich ha puesto en Köningplatz –la parada de metro más cercana- para incentivar a la gente a visitar el museo.
Fuente: P. Solórzano.

Invitación que el Museum Fünf Kontinente de Múnich hace a los padres para celebrar la fiesta de sus niños en las instalaciones de dicho museo.
Fuente: <http://www.museum-fuenf-kontinente.de/>

Kindergeburtstag



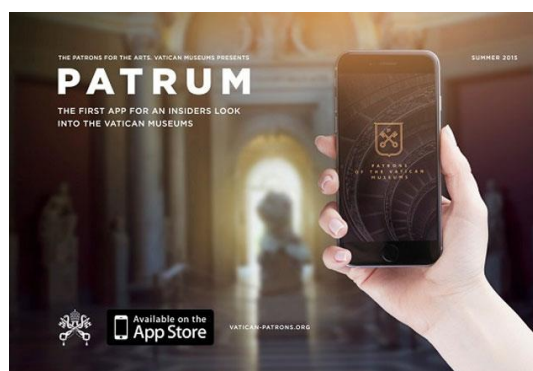
Anmeldung und Information
Cornelia Hübler M.A.
Mo-Do 9-15 Uhr
T +49 (89) 210 136 124
Kontakt aufnehmen

Feiere einen erlebnisreichen Kindergeburtstag im Museum Fünf Kontinente, (c) Solovlva Liudmyla / shutterstock.com

Feste feiern im Museum

Für Dich und Deine Gäste gestalten wir einen lustigen und kreativen Geburtstag. Such Dir einen Workshop aus unserem Programm aus und lade Deine Freunde und Geschwister ein, Deinen besonderen Tag an einem besonderen Ort zu erleben.

Otra posibilidad es la puesta en práctica de campañas de *crowdfunding*, *crowdsourcing* y *crowdcuration* que se están llevando a cabo, con exitosos resultados, en varias partes del mundo. Una campaña de *crowdfunding* consiste en pedir –a través de una plataforma web como las españolas Verkami o Goteo, por ejemplo- un “mecenazgo colectivo” que permita solventar aquellas necesidades que tiene un museo y que su pobre presupuesto es incapaz de cubrir. De este modo se consigue financiación pero sobre todo se logra revitalizar la imagen de un museo haciendo que su valor social se repotencie ya que normalmente es la comunidad que se ubica alrededor la que acude al llamado. Exitosos casos de mecenazgo colectivo son los que lleva adelante el Vaticano que en su interés por digitalizar sus documentos (proyecto bastante costoso si se considera que son más de 76 mil los documentos que hay que procesar digitalmente), ofreció a sus mecenas una visita guiada exclusiva por zonas que están vetadas al público y una cena en el salón de la Capilla Sixtina (Celaya et al, 2015: 297). Demostrando lo fructífero que puede ser este tipo de iniciativas, los Museos Vaticanos han lanzado también una aplicación que permite recaudar fondos para proyectos de restauración. Ésta se llama Patrum y es de descarga libre para quien quiera donar (como mínimo 10 euros) y apoyar esta iniciativa.



Fuente <http://vatican-patrons.org/>

No se debe creer, sin embargo, que este tipo de iniciativas sólo pueden ser llevadas a cabo por los más famosos y grandes museos. También los más “modestos” o “pobres” pueden conseguir este éxito. Sin ir muy lejos, el Museo Evaristo Valle de Gijón realizó una campaña de *crowdfunding* destinado a editar el catálogo de una exposición llamada “El Greco en la pintura de Evaristo Valle”, del 2014. Se necesitaban 1000 ejemplares, de 80 páginas cada uno, todo lo cual ascendía a un costo de 5000 euros. El llamado tuvo respuesta y se consiguieron 5,200 euros (Celaya et al, 2015:300).

Como se ve, formulas ingeniosas y exitosas hay, más aún ahora en que las nuevas tecnologías se han convertido en un gran aliado para los museos pues permiten la difusión y también la protección del patrimonio. Profundizaremos en este tema en el punto 5.4.4.

5.4.3. Tipos de museos por comarca.

	Santander	Saja – Nansa	Besaya	Trasmiera	Liébana	Occidente	Campoo	Pas-Miera	Asón	Oriente	Total
Etnología	1	4	1		4		3	2	2	1	18
Historia	6	1	3	1		1	1				13
Ciencia y técnica	3	1		2							6
Arte	1			1	1	2					5
Ciencias naturales	1	1									2
Otros			1			1					2
Ecomuseo				1							1
TOTAL	12	7	5	5	5	4	4	2	2	1	47

Conocidos ya la cantidad de museos por tipología que tenemos a nivel general en toda nuestra región, habría que preguntarse en qué comarcas se ubican éstos y el porqué es que se localizan y concentran en ciertas áreas en detrimento de otras.

El cuadro arriba expuesto nos indica que no hay comarca que no cuente con al menos un museo de etnología, a excepción de Trasmiera y Occidente. Recordemos que este tipo de museo es el que predomina en Cantabria (son 18, según esta investigación) por lo que son altas las posibilidades de encontrar al menos uno en un determinado lugar de esta Comunidad Autónoma. No es de extrañar que sean las comarcas de Saja-Nansa y Liébana (ambos colindantes) las que cuenten con la mayor cantidad de ese tipo de museos (cuatro cada una) puesto que ambas áreas son conocidas por la gran riqueza cultural y tradicional que poseen.

Valdría la pena resaltar que en la comarca Saja-Nansa, el cual tiene una esencia predominantemente rural, se está llevando a cabo desde hace un tiempo una iniciativa a la que podríamos considerar como exitosa: la Asociación de Desarrollo Rural Saja Nansa, el cual tiene como uno de sus principales objetivos la “puesta en valor conjunta

de los recursos patrimoniales, turísticos, culturales y de ocio y tiempo libre.”²⁹ Por lo que han desarrollado varios proyectos que tienen como base la riqueza patrimonial de la región: entre ellos, Patrimonio Activo, Nuestro Patrimonio Nuestro Recurso y Gestión Integral Saja Nansa: Recurso Activo, los cuales han permitido “la difusión, divulgación y promoción de los ricos y variados valores patrimoniales” de la zona, valores a los que se considera “una fuente de riqueza, capaz de generar empleo y oportunidades”. Todos estos esfuerzos que pivotan sobre el patrimonio y su utilización como herramienta que puede ayudar a la creación de bienestar, se condicen con el alto número de museos que tiene la comarca: se han creado en total siete, sólo cinco menos que Santander, la zona con la mayor concentración de museos en Cantabria. Todo esto sin contar con los varios centros de interpretación que hay en la zona, bastante bien administrados y con constante presencia en redes sociales (Ferrería de Cades –aunque por correo electrónico el equipo que maneja este lugar me indicó que la “Ferrería no tiene consideración de museo ni de Centro de interpretación-, o la Torre del Pontón, por ejemplo). Por todo ello, podríamos decir sin asomo de duda que la comarca Saja-Nansa es la zona en Cantabria que mejor ha sabido aprovechar su patrimonio y lo ha hecho trabajando integralmente, a manera de una red llamada “mancomunidad”, por lo que es un ejemplo que bien podría ser seguido por el resto de comarcas cántabras.

Los museos de Historia son los segundos en cantidad en nuestra región (13). Casi la mitad de ellos (6) se localizan en Santander. Algo que podríamos considerar una consecuencia lógica de ese intento que han tenido todas las capitales de países y provincias (lugares históricos por antonomasia) de mostrar en museos grandes nacionales o provinciales de historia, lo mejor que como sociedad en conjunto han creado. La comarca del Besaya tiene 3 museos de historia, uno de las cuales está “dedicado a la historia y el presente de la ciudad de Torrelavega”, otro a un personaje famoso de la misma ciudad, y, finalmente, el “Centro de Recursos, Interpretación y estudios de la Escuela” (creado mediante el Decreto 71/2005 de 23 de Junio - BOC de 01/07/2005) que se ubica en la “Casa de Pereda” de la localidad de Polanco, y en el que se encuentra un “aula histórica” donde se exponen elementos educativos utilizados en distintas épocas. Este último museo tiene mucha relevancia debido a que es hasta ahora el único museo en su género (“museo de educación regionales”) que se ubica en

29. <http://www.mancomunidadsajanansa.com/>

Cantabria (se espera la posible apertura permanente de otro museo de ese estilo llamado “Escuela Ángel Fernández de los Ríos” en Pesquera), y uno de los pocos en toda España: hasta el año 2010 solamente cuatro museos de este tipo habían sido fundados por Decretos hechos por sus respectivos gobiernos autonómicos. En el resto del mundo este tipo de instituciones museográficas son de vital importancia puesto que ayudan a perennizar la memoria de la historia de nada menos que la educación: entre los casos más célebres podemos nombrar el Blackwel History of Education Museum de Estados Unidos, el Musée National de L' Éducation de Francia (fundada por Jules Ferry en 1879, como un elemento político para favorecer la instrucción popular), o el Saarländisches Schulmuseum localizado en el pueblo alemán de Ottweiler.

La imagen con la que se ha asociado a Cantabria parece congelada en un aura decimonónica: como bien parecía lamentar el profesor Sierra, la estampa cántabra está siempre asociada a lo literario, lo artístico, la odisea del mar, y se ha dado la espalda a la tozudez y el esfuerzo del que se hizo gala para conquistar el territorio a través de la ciencia y la técnica (Sierra, 1995). De allí que no sorprenda que apenas haya interés por los museos de ciencia y técnica: apenas hay 6 en toda la provincia, lo cual nos da una señal de la poca importancia que se le ha dado al patrimonio industrial. Pero, ¿en qué consiste este patrimonio? Es un grupo de bienes muebles, inmuebles e inmateriales, que proceden de la época de “la explotación industrial”, es decir, son elementos nacidos al calor de aquel momento en que nacieron los procesos caracterizados por la mecanización y que, sin embargo, no se dio al mismo tiempo en todos sitios: los inicios de mecanización no son los mismos en España, Inglaterra o Perú, por ejemplo. También forman parte de este patrimonio “los archivos, la historia industrial, grandes áreas geográficas” y los “paisajes industriales” (Feliú, 1998:71). A diferencia del histórico-artístico este tipo de patrimonio se caracteriza no tanto por su singularidad como por su carácter común: por lo tanto en este segmento del patrimonio vale más la conservación de un SEAT 600, coche producido en España y usado por la mayoría de sus habitantes en un determinado período, que un Mercedes Benz utilizado por unas contadas personas: de este modo el patrimonio industrial se comprende una parte esencial de “la historia social y económica de una época” (Casnalles, 1998: 17). Pese a ser un patrimonio que representa bien una parte importante de la historia más reciente es quizás una de las más destruidas en el vértigo de la expansión urbana del siglo XX y por el rápido relevo que hace la automatización de la mecanización. Hay que añadir a ello la

poca o nula presencia que tiene en las leyes: no aparece como tal en la Ley de Patrimonio Histórico Español del 85 y apenas 3 leyes autonómicas le proveen un capítulo o título propio (Baleares, Asturias y Andalucía), siendo la de Cantabria, de 1998, la única con una norma explícita (art. 98.4) conducente a proteger dicho patrimonio. También existe desde 1999 un Plan Nacional de Patrimonio Industrial, no exento de críticas (Querol, 2010: 278).

Pese a la consideración que en la ley cántabra se hace del patrimonio industrial, éste todavía no obtenido la deferencia que se merece en nuestra región. Lo que no quiere decir que no haya algunas iniciativas de puesta en valor de este tipo de patrimonio que podríamos llamar exitosas: la ferrería de Cades (por ahora la única restaurada); el Centro de Interpretación 'El Camino de las Harinas' (Pesquera); el molino de Carrejo (Cabezón de la Sal); el Centro de Interpretación del Hombre Pez (Liérganes) y el de Jado (Argoños); el Depósito de aguas de Pronillo (Santander). Sin embargo todavía se podría lograr más: las posibilidades de desarrollo económico y social (a través de “la reutilización turística”) que posibilita la herencia industrial es enorme, y en nuestra región no faltan elementos que bien presentados podrían ayudar a alcanzar ese desarrollo: lamentablemente mucho de ese potencial se ha desvanecido en proyectos truncos: un museo de la minería y la metalurgia en el Parque de la Naturaleza de Cabárceno; un plan (paralizado desde hace 2 años) hecho por gobierno autonómico para crear en Udías un “parque geominero” del cual no se sabe nada: ni cuáles son las ideas que lo guían, ni los planes de intervención³⁰; un museo de la Minería en la Junta de Mioño; un museo de la minería en Reocín, “sin duda, el espacio más emblemático de la región”; un museo de la minería camarguesa en el Alto de Maliaño (Cueto, 2009).

Como bien lo indica el profesor Cueto, es llamativo que en un lugar como Cantabria, donde la actividad minera ha tenido una historia larga y fructífera desde hace mucho –y por tanto ha dejado importantes vestigios patrimoniales-, no haya un solo museo o centro de interpretación de la minería, ni tampoco uno especializado en ciencia y técnica (Grupo Forel, 2015).

Lo que tenemos en Santander son los Museo del Agua, del Ferrocarril, y el del Médico Rural : los tres han sido establecidas y son administradas por instituciones

30. Ver <https://patrimonioindustrialcantabria.wordpress.com/2014/03/19/sin-novedades-sobre-el-parque-geominero-de-udias/> [Consulta en 17/03/2015].

privadas lo cual es indicativo del poco o nulo interés que hay de parte de los poderes públicos por este tipo de patrimonio. Aunque hay que resaltar que en el del Museo del Ferrocarril y el Ayuntamiento de Santander tienen un convenio de colaboración, motivo por el cual el Consistorio se encarga de la promoción del museo y la restauración de una locomotora quitanieves de 1930. También ha mandado a asfaltar los accesos al museo, ha instalado vallas de separación y proveído de iluminación al recorrido que lleva hasta el lugar.

Donde sí se nota cierto interés de los poderes públicos por la protección de este patrimonio es en las comarcas: en Trasmiera ubicamos dos museos del tipo ciencia y técnica: el Museo de la Real Fábrica de Artillería, en La Cavada; y el de la Campana en San Mamés de Meruelo. Mientras que en el Saja-Nansa se encuentra el del Traje Regional y del Arte Textil en Cabezón de la Sal, singular esfuerzo que quiere proteger piezas industriales que ha coleccionado el catalán Ricardo Pons (hijo adoptivo de la ciudad) y otros tantos donados por la Textil Santanderina, fabrica que ha jugado un rol importante en la vida económica y social de la zona.

En cuanto a museos de arte, es en Santander donde se ubica el más conocido de todos en la región: me refiero al Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, y aunque ha tenido una evolución “lenta y tortuosa” es hoy una referencia en el mundo cultural de Santander, y aunque todavía hoy tiene cuestiones pendientes (su ampliación, la nula accesibilidad para gente que usa silla de ruedas, algunos descuidos en la manera de exponer, etc.) que afortunadamente se van solucionando poco a poco puesto que la idea es lograr que este museo sea el corazón de una “isla peatonal-cultural” localizado en el barrio “La Florida” (exactamente entre las calles Rubio y Gravina), todo lo cual podría realzar su imagen e insertarla de lleno en el pálpito de la vida de la ciudad.

Es en la comarca denominada Occidente, donde encontramos dos museos de arte, exactamente en Santillana del mar, ciudad monumental que posee mucha riqueza artística: el Centro Cultural Jesús Otero (aunque tenga ese nombre cuenta con un amplio museo), y el Museo Diocesano Regina Coeli. En la Comarca de Liébana tenemos al museo de la Torre del Infantado (asociada a la imagen de Beato de Liébana); y en Pas-miera al Palacio y Museo de Elsedo, de titularidad privada.

Otro dato llamativo es el hecho de que haya en Cantabria solo dos museos de ciencias naturales. Siendo como es, que la comunidad posee una excelente variedad de riqueza natural, pese a estar localizada en un pequeño porcentaje del territorio español, llama la atención lo poco que se ve reflejado esa riqueza en un museo. Aunque debemos reconocer que hay varios “Centros de Interpretación” en muchas comarcas que difunden de manera bastante elogiosa esa misma riqueza. Es en Santander donde se ubica uno de los museos con los que más se identifica a Cantabria: el Museo Marítimo del Cantábrico. El otro museo de este tipo se encuentra en la comarca del Saja-Nansa: el Museo de la Naturaleza de Cantabria (en Cabezón de la Sal). También en esta localidad se estuvo a punto de abrir un Museo de la Biodiversidad y Naturaleza (exactamente en la Casa Palacio Jesús de Monasterio, en Casar de Periedo), pero la iniciativa quedó trunca debido a desencuentros políticos aunque el promotor de dicho museo, Nicolás Franco, ha anunciado que hay otras tres localidades interesadas en ofrecer un local para abrir dicho museo (González, 2015).

Finalmente vemos que los museos que hemos denominado “otros” no se encuentran en Santander, y sobre ellos poco podemos decir puesto que son de escasa relevancia. Lo que sí podemos resaltar es la presencia del único ecomuseo de Cantabria, llamado “EcoParque de Trasmiera, un museo a cielo abierto”, el cual se ubica en la comarca homónima, y cuya organización y manejo ha sido sencillamente magistral y es uno de los puntos más altos en cuanto a cuestiones museográficas en nuestra región: es de resaltar la recuperación de elementos patrimoniales que se ha logrado tales como el



Molino de Santa Olaja. Fuente: P. Solórzano

Molino de Mareas de Santa Olaja, el centro histórico de Isla. También ha permitido la recuperación de espacios naturales, en este caso la regeneración de la Marisma Joyel es sencillamente ejemplar. Todo ello ha tenido como

consecuencia que este ecomuseo recibiera una mención especial del jurado de los premios “Europa Nostra 2015” por la que se reconoce su excelencia en cuanto cuestiones relacionadas con la gestión, la investigación y la divulgación. Sin embargo no es este el primer reconocimiento europeo que ha recibido este ecomuseo, ya en el

2011 la Comisión de Turismo del parlamento Europeo le había otorgado el premio EDEN que lo denominó “Destino de Excelencia”. Podríamos decir que uno de los defectos en el ecoparque es la señalética que no es de gran ayuda cuando se desea visitar la zona: por ejemplo hay problemas para encontrar una buena indicación (la que hay es muy pequeña y casi cubierta por un árbol) cuando se viaja desde la CA-141 hacia el Observatorio de Arte, ubicado frente a la Iglesia de la Asunción, en el Barrio Estorriguera.

5.4.4. Museos y colecciones museográficas según su titularidad.

TITULARIDAD	NÚMERO DE MUSEOS	PORCENTAJE TOTAL DE MUSEOS
Pública - local	22	46,81%
Pública – autonómica	9	19,14%
Privada	16	34,05%
Total	47	100%

La Constitución Española de 1978 creó un modelo administrativo territorial complejo en el que se da una gran profusión de elementos: administraciones locales conformadas por ayuntamientos y diputaciones, administración autonómica y central. Esta situación a su vez prohió una "multiplicación de competencias administrativas sobre la cultura" (Cano Rivero, 2004:108). En efecto, el ya citado artículo 46 de la Constitución Española (CE) de 1978 reflejaba el interés del Estado por la tutela de los bienes culturales. Allí se invoca a “Los poderes públicos” a garantizar “la conservación” y “el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico” español “cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad: entiéndase por “poderes públicos” al Estado y también a las Comunidades Autónomas y los Gobiernos Locales. Luego, si había que legislar y aplicar estas leyes se tenía que decidir qué funciones le correspondía a cada ente. La CE da la respuesta: el artículo 149 indica que es al Estado a quien corresponde “la defensa del patrimonio cultural español contra la exportación y la expoliación” mientras que las Comunidades Autónomas pueden obtener competencias (a través de sus Estatutos) “sobre el patrimonio monumental de interés para la Comunidad Autónoma”. Al mismo tiempo en el artículo 137 de la CE se dictamina que los

gobiernos locales “gozan de autonomía para la gestión de sus respectivos intereses”, entre las cuales podemos incluir todo aquello que tenga que ver con la protección de la riqueza artístico-histórico que los mismos poseen.

El panorama se aclararía con la Ley del Patrimonio Histórico Español del 25 de junio de 1985 el cual definiría las nuevas competencias en materia de cultura que tenían desde el Estado hasta cualquiera institución o persona pública o privada. Esta separación de funciones motivó que algunas comunidades autónomas recurrieran esta norma ante el Tribunal Constitucional ya que entendían que el Estado carecía de competencias para dictar ley general alguna sobre patrimonio cultural en las Autonomías (tal y como lo dice el artículo 9 que le permite la declaración de Bien de Interés Cultural mediante “Real Decreto”) ya que su deber sólo se basaba en las acciones contra la “exportación y la expoliación”. En 1991 el recurso se desestimó pues se consideraba que el Estado sí podía tener injerencia en este caso ya que se trataba del “Patrimonio Histórico Español en general”, pero al mismo tiempo se reconocía y ampliaba las competencias normativas, ejecutivas y de gestión de las Comunidades Autónomas, entre las cuales podemos considerar la de declarar Bienes Culturales. Dicha sentencia hizo que se modificara el artículo 11 del Real Decreto de 111/1986 que quedó redactado en el Real Decreto de 64/1994 por la que se infiere que la declaración de BIC compete a las comunidades, a excepción de aquellos bienes adscritos a los servicios públicos gestionados por el Estado o pertenezcan al patrimonio nacional. De allí que se despejara el camino para la promulgación de leyes autonómicas sobre la materia como la de Cantabria en 1998.

Sin duda todas estas iniciativas han debido de blindar la protección del patrimonio en todas las regiones de España pero al mismo tiempo se ha formado un cuerpo tan abundante de leyes que ha de ser complicado la coordinación de las mismas, algo que podría ser contradictorio si se ve que en el Preámbulo de la Ley de 1985 se justifica su dictado debido a la “dispersión normativa [...] que ha producido en nuestro ordenamiento jurídico multitud de fórmulas...”; además cada una de estas leyes autonómicas sobre el patrimonio han elegido denominaciones distintas tales como “patrimonio cultural”, “patrimonio artístico” o “patrimonio histórico-cultural”, sin embargo todas ellas regulan una misma materia, de allí que esta profusión de términos de una apariencia de falta de precisión y desorden.

Otro avance legal notable en estas últimas épocas es la intención de superar la consideración estática, puramente conservacionista, que se daba al patrimonio para avanzar hacia una perspectiva más dinámica a través del acceso de todos los ciudadanos al mismo pues...

«Todas las medidas de protección y fomento que la Ley establece sólo cobran sentido si, al final, conducen a que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo.» (Preámbulo de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español)

Todo esto en consonancia con la voz “enriquecimiento” que introdujo la CE en su artículo 46, y digo consonancia porque bien se puede asumir que el “enriquecimiento” del patrimonio solo es posible a través de la apropiación social del mismo para lo cual la propia norma ofrece un conjunto de medidas para facilitar a los poderes públicos el enriquecimiento social de ese patrimonio: es en este punto en el que juegan un rol importante los museos pues con el traspaso de competencias en materia de cultura que se hizo a las Comunidades Autónomas (y del que hemos dado cuenta líneas arriba), la administración central se ha liberado de muchos compromisos financieros que tenía con muchas de estas instituciones, y se ha creado una nueva titularidad de los museos³¹:

- Titularidad pública, gestionados por la Administración General del Estado, las Administraciones Autonómicas o las Administraciones Locales.
- Titularidad privada, dentro de los que se engloban los de titularidad eclesiástica.
- Titularidad mixta.

En España, según la “Estadística de museos y colecciones museográficas” del 2012, de entre los 1.464 museos investigados, priman los de titularidad pública: son el 67,8%. En este marco, son las Administraciones Locales las titulares de la mayoría

31. Véase: <http://www.mecd.gob.es/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/informacion-general/gestion-en-el-ministerio/introduccion.html> [Consulta: 08/2015]

de ellos: el 45,7%; siendo sólo el 10,3% las que pertenecen a la Administración General del Estado; y un 9,6% a los Gobiernos Autonómicos. Mientras que la titularidad privada es el 30% (dentro de ellos el 10,5% son de propiedad eclesiástica). A la mixta (pública – privada) corresponde el 2,3%.

La situación es muy similar en Cantabria. El cuadro presentado indica que el 65,95 % (31) de los museos regionales son de titularidad pública. Y dentro de ese alto porcentaje un 46,81 % (22) pertenecen a las Administraciones Locales (Pública – local) y un 19,14% (9) al Gobierno Autónomo (Pública - autonómica). A la titularidad privada pertenecen el 34,05% (16).

Estos resultados se condicen muy bien con aquella idea que hemos sostenido en el punto 5.4.2., en la que referíamos que son los museos de tipo etnográfico los que más abundan en Cantabria (y en España). Éstos son, casi siempre, abiertos en municipios pequeños del interior, en los que la comunidad o simplemente la autoridad local quieren -bien por ansias de figuración, bien por verdadero deseo de proteger el patrimonio propio- abrir un museo que los represente. No es de sorprender entonces que estos museos pequeños, municipales, creados -y por tanto poseídos y gestionados- por autoridades locales sean los que más abundan en España y en Cantabria.

Es importante saber la titularidad que poseen los museos pues, normalmente, esto determina la manera de gestionarlos. Por ejemplo, los museos que dependen de la Administración Central o de otros organismos públicos, son financiados con dinero estatal y tienen varias obligaciones reguladas por ley. Esto que si bien les da cierta comodidad también coarta su flexibilidad puesto que el modo de gestión del mismo es compacto y deja poco espacio para la inventiva o la decisión autonómica: Ballart nos recuerda aquella célebre *boutade* de hace algunos años que decía que el director del Louvre no podía disponer por sí mismo de un bolígrafo. Aunque esta realidad no es regla general: En Holanda e Inglaterra, por ejemplo, los grandes museos públicos ya no son mantenidos por el Estado y apenas reciben subvenciones para cubrir algunas de sus necesidades financieras: deben competir con otros por tratar de atraer hacia sí la mayor cantidad de público posible, algo que ayudaría a cubrir sus demandas (Ballart, 2007:67). Mientras tanto los museos privados –cuyo número ha ido en ascenso en los últimos años-, al depender de entidades particulares, son más proclives a la inventiva, a la

creación de medios que permitan la obtención de recursos que casi nunca tienen asegurados.

Por lo tanto, con estas ideas expuestas, podemos decir que la mayoría de museos de Cantabria son de titularidad pública, y que dentro de ellas, una amplia cantidad son gestionadas por autoridades locales (o ayuntamientos) y que si bien esto puede servir para asegurar su subsistencia al mismo tiempo limita su inventiva, su creatividad, para acercarse a la comunidad o atraer visitantes. Motivo por el cual me animaría a decir que el hecho de que los museos antropológicos (que son la mayoría de museos que hay en Cantabria, y que a su vez son en gran parte de titularidad pública – local) experimenten ese adormecimiento, ese nulo interés por representar el mundo cambiante que lo rodea, debido, que redunde en el desfavor del público, se puede deber –en parte- a esa creatividad tan opacada, a esa carestía de propuestas arriesgadas, tan típica de los museos públicos españoles.

5.4.5. Nuevas tecnologías y presencia en las redes sociales.

Son estos tiempos en que muchos de los paradigmas conocidos y bien asentados a lo largo de muchos años han empezado a ser cuestionados y por ende transformados. Estamos en un momento de la Historia en que emerge una nueva sociedad. Una para la cual la información lo es todo, o casi todo, pues sobre ella (la información) pivotan las nuevas demandas y modos de vida de los nuevos ciudadanos (“nativos digitales”) cuyas interacciones y exigencias no se parecen en nada a las que tenían las sociedades anteriores. Para esta nueva “sociedad de la información y el conocimiento” las comunicaciones en red son trascendentales pues permiten ofrecer y recibir ingentes cantidades de información como nunca antes se había hecho.

El mundo cultural no ha quedado indemne en medio de esta “revolución digital”: los libros de papel parecen batirse en una lucha quijotesca contra los electrónicos; varios periódicos cierran mientras que portales digitales de noticias nacen por doquier; etc. Tampoco el museo, como institución, ha quedado al margen de toda esta revolución: de permanecer casi siempre como un organismo introvertido, casi sacramental, que dictaminaba una manera de ver y entender sus colecciones, ha tenido que abrirse al mundo, hacer partícipe de su desarrollo a la comunidad que lo rodea, salir e intentar

seducir y atraer a cuanta persona pueda, y abrir sus oídos a lo que tengan éstos por decir: el tiempo de los discursos “unilaterales” -que eran prerrogativas de las instituciones antaño intocables- ha terminado. El tiempo del “museo imaginario”, que en 1947 ya había vaticinado el escritor francés André Malraux (un museo abierto, sin muros, en el cual el visitante personaliza la muestra escogiendo de aquí, eliminando lo de allá), y en el que poder transformador y reproductor de la fotografía iba a jugar un rol

importante, ha llegado. Hoy los “nativos digitales”, dueños de una cantidad increíble de modernas herramientas tecnológicas, responden a esos discursos, los critican, los reformulan, y esperan una respuesta, una interactividad.

Una vez fuera, en ese *mundo exterior*, las instituciones museográficas (normalmente faltos de respaldo económico estatal) que quieren sobrevivir deben luchar -haciendo uso de diferentes estrategias de persuasión y atracción (Gómez, 2004; Gómez, 2010; Gómez, 2011)- para atraer hacia sí una porción de esos cientos de miles visitantes potenciales que están



Publicidad aparecida en la revista Moda del diario “El País” el 28-02-2015.

ávidos por “consumir cultura”. Ha pasado de ser así una especie de templo en cuyo *santa sanctorum* se guarecía lo mejor de la cultura, a convertirse en una suerte de gran centro comercial sofisticado (Mateos, 2012:11; Lipovetzky y Serroy; 2010:99) que muchas veces ha caído en las tentaciones que brindan las posibilidades del espectáculo.

Varias de estas estrategias del que los museos hacen uso, se pueden dar tanto “puertas hacia afuera” como “puertas hacia adentro”. Cuando escribo “puertas hacia afuera” me refiero a todo aquellos esfuerzos que algunos museos hacen (y otros deberían hacer) para crear un nombre, una marca, que los diferencie en el salvaje “bosque de la comunicación” que se da extramuros. En ese mundo el museo debe saber informar lo que hace y cómo lo hace, y lo que ofrece (Mateos, 2012: 27-28), para así poder diferenciarse y ganar un segmento de ese gran número de turistas y visitantes que hoy pueblan los salones de muchos museos del mundo. Sin embargo, debemos decir que esa “batalla” está perdida de antemano por los museos medios y pequeños, ya que como

bien lo explica Luis Grau (director del Museo de León y presidente del ICOM – ESPAÑA), el problema es que el 99% de visitantes van a 10 museos en el mundo, y el 99% de museos apenas reciben al 1% de visitantes (Altares, 2014). En tratar de ganar una tajada en ese 1% es donde se liberan los grandes esfuerzos de nuestros museos “pobres”.

En los últimos tiempos los administradores de estas instituciones han apelado al uso de diversas estrategias al cual más ingeniosa para comunicar y atraer ese público³², pero en estos tiempos “líquidos” y virtuales quizás la más relevante de todas sea la que se da a través de internet, y dentro de ese vasto universo la mejor y más eficaz herramientas (aunque no la única pues también están la creación de blogs o la digitalización de contenidos) son las redes sociales.

Esto no es algo novedoso. Ya en el marco de los “Cursos Monográficos sobre Patrimonio Histórico” celebrados en Reinosa el año 2004, Miguel Zugaza (hoy director del Museo del Prado) exigía a los museos “mejorar su comportamiento con el público” por lo que criticaba a aquellos que no usaban internet ya que, según él, eran una de las mejores herramientas para atraer y mejorar la comunicación con los visitantes (Zugaza, 2004). Sin dudas el llamado de Zugaza no se centraba solo en exigir a los museos tener una página web³³ en la que se mostrara la información más relevante (historia, promociones, horarios, precios de las entradas, etc.) que ayudara a un posible visitante a conocer un poco más y realizar sin problemas una visita; sino más bien que se recomendaba aprovechar todas las herramientas que la red ofrecía y no sólo brindar información sino más bien establecer una “conversación virtual” con los visitantes para así fidelizarlos o animarles a visitar el museo.

32. Como ya lo hemos indicado, el modo de conducir un museo también ha cambiado: si antes lo importante era focalizar todos los esfuerzos en las colecciones, hoy para muchos administradores de museos lo realmente trascendente es la atención que se pone en los visitantes. Algo indicativo de esto puede ser el hecho de que las ofertas de empleo en los museos ha variado mucho en los últimos años: han bajado el interés por la búsqueda de los especialistas en el cuidado de las colecciones (conservadores, archivistas, etc.), y los perfiles más demandados son ahora los que tienen que ver con el mundo del marketing, las relaciones públicas o el diseño de exposición (Ballart, 2007: 109- 110): es innegable, pues, que “el museo está hoy más focalizado hacia las ideas que quiere transmitir que hacia las piezas que debe custodiar.” (San Nicolás y Ruiz, 2008:55).

33. Esto es algo que ya casi se daba –y se da- por hecho, aunque la inmensa mayoría de museos de Cantabria hoy en día ni siquiera cuentan con página web, de hecho casi un 20% de museos de España no contaban hasta el 2012 con una página web, según la Estadística de Museos y Colecciones Museográficas de ese año.

Es en este punto en que las redes sociales juegan un rol importantísimo puesto que son las herramientas más modernas (y casi siempre más económicas) con las que una institución cultural como el museo puede contar para difundir sus propias colecciones, exposiciones y actividades, y, principalmente, para establecer un diálogo que permita interactuar con su público y atraer a nuevos visitantes. Pese al llamado de Zugaza el uso de las nuevas tecnologías de comunicación por parte de las instituciones museográficas españolas se hizo con mucha lentitud. El año 2006 las páginas web de la gran mayoría de ellas apenas si permitían la interacción con el visitante y poseían un contenido poco actualizado (Celaya y Viñarás, 2006). Tres años después, afortunadamente, la situación mejoró mucho, y los museos y centros de arte empezaron a aprovechar los beneficios que se podían obtener de la aplicación de las tecnologías 2.0, aunque el uso de redes sociales todavía era muy limitado: apenas un 15% de los museos tenía un perfil en Twitter, y un 35% en la conocida red social Facebook (Celaya et al, 2009). El año 2011 un seguimiento que el equipo del portal cultural Dosdoce.com hizo a 50 museos españoles demostró que ya existía un gran interés en la utilización provechosa de las tecnologías 2.0 dentro de las estrategias de marketing de varios de ellos. No obstante, habían todavía muchos errores en la utilización de esas redes puesto que si bien los museos más importantes de España tenían presencia en ellos no los estaban explotando adecuadamente: muchas veces esas instituciones se limitaban a reproducir información que ya tenían en sus página web (lo que se conoce como “un corta y pega”), apenas si tenían interacción alguna con sus propios seguidores (a quienes ni siquiera seguían) o con otros museos o instituciones culturales, lo cual era un craso error ya que eso (según los autores del estudio) impedía enriquecer el conocimiento mutuo a través del intercambio de experiencias: los museos en vez de crear un sólido territorio unido estaban yendo cada cual a la deriva, formando más bien una especie de “archipiélago” cultural (Celaya et al, 2011). Por fin, el 2015, un nuevo estudio, esta vez el “Anuario de Cultura Digital” de la institución Acción Cultural (Celaya et al, 2015), ha llegado a la conclusión de que “los museos no son ajenos a los adelantos tecnológicos y, tras varios años en los que se han sentido en su mayoría cohibidos o tímidos a la hora de asumir retos para implantar este tipo de tecnologías, hoy apenas encontramos instituciones que no hayan incorporado ya los cambios en tecnología web, en aplicaciones y en dispositivos interactivos que ofrezcan una mayor inmersión o disfrute en la visita a las instalaciones físicas.” Todo esto nos indica que las instituciones museográficas se han adaptado muy bien a todas estas nuevas exigencias,

demostrando flexibilidad, inteligencia y audacia; y asegurando así sus subsistencia; su compromiso con los tiempos y el mundo en el que viven.

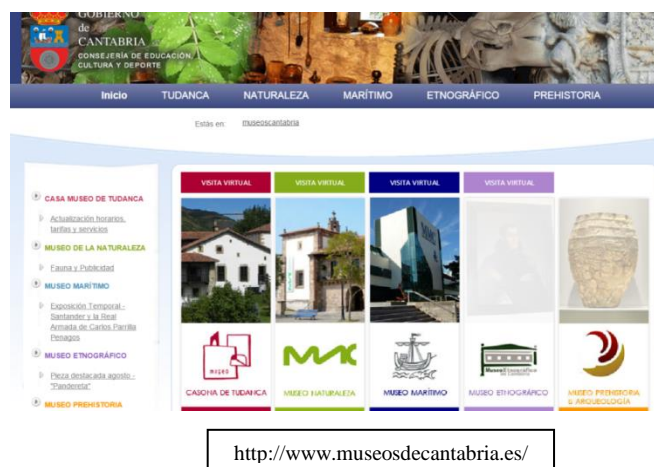
Como se ve, el mundo actual exige a los museos una presencia constante e interesante en el mundo virtual pero sobre todo en las redes sociales por lo que casi se podría decir que el museo que no posee un perfil en ellas prácticamente no existe pues no se dará a conocer, ni fidelizará a las personas que lo han visitado, ni atraerá a otras tantas, comprometiendo así sus sostenibilidad en el tiempo. Sin embargo, “estar en redes sociales” no debería ser el fin sino el medio: de nada vale tener un perfil en una red social si no se renueva, sino se logra atraer a los potenciales visitantes ofreciéndoles información novedosa, incitándoles a una “conversación”, hacerles partícipe de esa comunicación dándoles un rol importante, que incluso le permite construir el discurso de lo que el museo quiere decir a través de las redes.

Es por la actualidad y relevancia que tiene este tema en el panorama museográfico actual (hay museos y otras instituciones culturales que incluso han creado un estrategia especial de comunicación a través de sus redes sociales), que me pareció vital estudiar el manejo que de las dichas redes están haciendo los museos cántabros, motivo por el cual en la lista presentada he añadido un segmento en el que indico si los mismos cuentan o no con algún perfil en Facebook o Twitter, dos de las más importantes y famosas redes, y aunque hay muchas más que son utilizadas provechosamente por los más significativos museos del mundo, creo que ambos nos pueden servir como indicativo para conocer una parte de la realidad y la situación de los museos de nuestra región.

Tenemos que empezar indicando que cinco de los museos más importantes de nuestra región (Casa Museo de Tudanca, Museo de la Naturaleza, Museo Marítimo, Museo Etnográfico y el Museo de Prehistoria) no cuentan con una página web propia sino más bien con una que depende directamente del Gobierno de Cantabria³⁴, desde donde se ofrece la información necesaria sobre las mismas. Esto tiene una parte ventajosa a nivel administrativo: es más económico manejar la información de varios museos desde un solo sitio a tener varios grupos manejando cada cual la información y

34. Véase <http://www.museosdecantabria.es/>

la presencia virtual de cada uno de los museos. Pero a su vez, esto produce una gran desventaja que es que cada uno de estos museos -que son de los más relevantes de Cantabria- no cuentan con una página propia que puedan manejar o diseñar de un modo tal que les permita diferenciarse y crear una imagen ajustada, más fresca, adecuada a sus propias necesidades y características. Así, en la dicha página manejada por el gobierno se presentan en plantillas similares, bastante estáticas y muy limitadas (aunque con un enlace que permite una interesante visita virtual a cada una de ellas) a un museo de arqueología³⁵ y a uno de naturaleza; a uno marítimo y a uno etnográfico: todos parecen ser lo mismo y no tener identidad virtual propia. Parecen estancados en la “era Gutenberg” (Colorado *dixit*), ajenos y lejanos a lo que es un verdadero texto hipermedia: es decir, lo que se lee en esa página se podría leer tranquilamente en un libro o en una revista de turismo: se deja de lado la interactividad. Un texto hipermedia está basado en un “hipertexto” e incluye imágenes 3D, gráficos, voz, música, todo ello a través de diferentes soportes (*off-line*, *on-line*), tiene una gran capacidad de procesamiento de datos, y en él desaparece casi siempre el límite entre el autor y el usuario pues éste último tiene una parte activa en la construcción del mensaje. Justamente de esto (que es la tendencia mundial en cuanto a páginas webs de museos), es de lo que carece la página oficial de museos de Cantabria.



Quizás por la misma razón, llamémosle “práctica”, por la que existe una sola página para todos es que existe un solo perfil en redes sociales (se llama Museos de Cantabria) también para todos estos museos. Aunque no es verdad que haya que

35. Hay que reconocer que la “Asociación Cultural Amigos del MUPAC” ha creado una estupenda página web en la que se mezcla información tanto de la institución como del museo. Véase <http://www.amigosdelmupac.es/> [Consulta: 08/2015].

mantener un equipo de marketing por internet para impulsar la imagen en redes sociales de una institución museográfica, hay ejemplos exitosos como el del The Roald Dahl Museum cuyo equipo de “social media” está conformado por una sola persona que ha logrado cosas realmente exitosas para crear la marca del museo en el mundo virtual³⁶.

Hoy en día, en el perfil de Facebook de los museos cántabros que maneja el gobierno se puede observar algunos de los “errores” que el equipo de Dosdoce.com achacaba a varias instituciones museográficas de España: poca interactividad con los seguidores, escasa repercusión de sus actividades y “entradas”, nulo interés por seguir a otros museos, etc.



Imagen del perfil de “Museos de Cantabria” en Facebook.

Una excepción en medio de esta realidad es la del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS), el cual cuenta con una página propia³⁷ al cual se le puede considerar sencilla, pero efectiva y clara. Y un perfil en Facebook bastante actualizado, y en el que se suele repetir la información sobre exposiciones temporales que se encuentra en la propia web, lo cual, como ya hemos dicho, es una manera poco eficaz de manejar la información en redes sociales. Pese a ello, el perfil del MAS cuenta con casi 3,500 seguidores, número bastante alto dentro del contexto de la realidad museográfica de Cantabria.

Más allá de Santander, en el resto de la provincia, se podría decir que la situación es bastante dispareja: puede ir desde un extremo tal como que haya museos relevantes sin página web propia o nula presencia en redes sociales (la Finca Museo

36. Véase <http://blog.hootsuite.com/social-museums-art-organizations/> [Consulta 07/07/2015].

37. Véase <http://www.museosantander.es/es/>

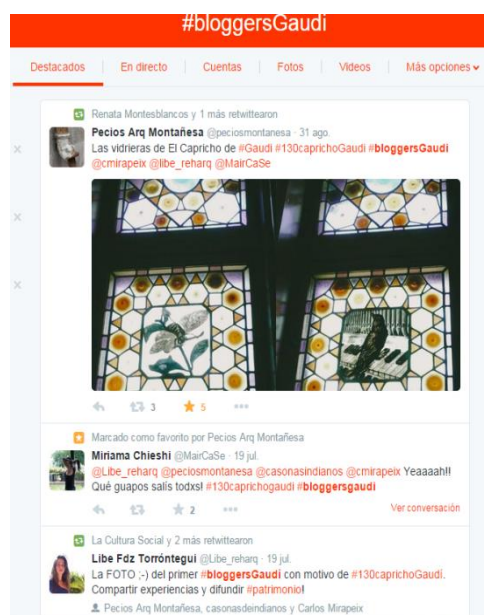
Marqués de Valdecilla en Solares, verbigracia), hasta museos ubicados en lugares remotos pero con excelentes páginas web o presencia actualizada en redes (como la Casa de las Doñas, en Enterrías; o el del EcoParque de Trasmiera, sin duda de los mejores), pasando por aquellos museos que cuentan con una web o que han abierto algún perfil en redes sociales sólo por hacerlo ya que no se han actualizado desde hace años (el Museo etnográfico “El hombre y el Campo” en San Vicente de Toranzo; o el museo José María de Cos de Cabuérniga).

Lo deseable sería que los museos de nuestra región no solo tengan presencia en las redes sociales sino que también los utilicen con asiduidad y eficacia: sabemos que son espacios pequeños, con apenas presupuesto, pero no por ello deberían renunciar a las inmensas posibilidades que dan las redes sociales. Ejemplos sobre el uso eficaz de los mismos hay en España: en la misma ciudad de Madrid museos “pequeños” (en comparación con los mundialmente famosos que en la capital se encuentran) como el Museo Lázaro Galdiano, el Joaquín Sorolla, el del Romanticismo o el Cerralbo, han sabido utilizar competentemente las posibilidades de la red: están presentes en ellos, contestan los mensajes, tratan de enseñar sus contenidos de una forma ingeniosa: publicitan sus charlas a través de la red, trabajan juntos en la organización de recitales de música como lo han hecho los del Romanticismo y el Cerralbo. Además, participan activamente en grandes iniciativas europeas como el #MuseumWeek celebrado en la semana del 24 al 30 de marzo de 2014, evento que permitió el encuentro entre los museos con la comunidad: se respondieron preguntas, se mostraron historias secretas de los museos, se invitó a compartir fotografías y vídeos; en fin, fue una oportunidad de oro que aprovecharon muy bien para hacerse conocidos de una manera sencilla pero inteligente. Lamentablemente, de nuestra región, esa vez, sólo participó el museo de Altamira, algo que nos puede dar a entender el poco uso que los museos cántabros hacen de las redes sociales.

Otra manera bastante ingeniosa y fructífera de utilizar las inmensas posibilidades que Internet da es el aprovechamiento de esos “nuevos creadores de opinión: los blogueros” (Santos, 2012:127), o como los llaman en la jerga de la red: los *influencers*. Y es que verdaderamente lo son. Normalmente se trata de personas que han aprendido a utilizar el potencial de las redes y se han especializado en un tema por lo cual hablan, opinan, e informan sobre el mismo. El “poder” de influencia que tienen en sus

seguidores en redes sociales es bastante notorio motivo por el cual varias empresas han elegido dirigir su atención a ellos y a través de su poder convocatoria llegar a muchas más personas. Por eso es que hoy grandes firmas de moda envían regalos con muestras de sus productos a esos blogueros para que opinen sobre el mismo e informen a sus seguidores. Lo mismo pasa con el mundo de los viajes: son varias las oficinas de turismo a nivel nacional e internacional que han invitado a varios de estos influenciadores a sus destinos para mostrarles las bondades y bellezas de los lugares que promocionan y así, a través de estos “especialistas”, permitir a otros conocerlos y también visitarlos. De hecho el Gobierno de Cantabria ha realizado varios de estos conocidos “travel blogs” invitando a los más populares (en la red) blogueros de viajes a nuestra región, llevándolos por los lugares más emblemáticos de la provincia. Mientras que visitaban todos estos espacios estos viajeros iban transmitiendo en tiempo real todo lo que veían a través de fotos, entradas o vídeos, tuits, y permitían así a sus seguidores (recordemos, potenciales visitantes) conocer las bondades del lugar, incitándoles, de paso, a conocerlo.

Pues bien, ha habido museos que también han sabido aprovechar esa “caja de resonancia” que son los blogueros. Algunas instituciones museográficas han organizado visitas privadas para estos especialistas en arte, restauración o museología, y a través de ellos se han dado a conocer a otros públicos. El museo del Romanticismo, por ejemplo, organizó el que debe ser la primera visita organizada solo para blogueros (el 28 de noviembre de 2011). También lo ha hecho así el Museo de la Alhambra para celebrar el Día Internacional de los Museos en mayo del 2012. En 2013, para promocionar la exposición “Hiperrealismo”, el Museo Thyssen de Madrid invitó a varios influenciadores en redes sociales. Ese mismo año hizo algo parecido la Fundació Miró de Barcelona. Y las iniciativas han continuado hasta ahora. Ante esto, habría que preguntarse por qué no alguno de los museos que tenemos en Cantabria lleva a cabo una



Tuits realizados durante el #bloggersGaudi

iniciativa como esta. Sin duda sería una excelente idea y las posibilidades de darse a conocer a través de estos blogueros serían muy elevadas. Lo más cercano a este tipo de experiencias que hemos tenido en la región es la celebración de los 130 años de la Villa Quijano, o popularmente conocido como Capricho de Gaudí, en Comillas. Para celebrar esta efeméride la administración privada de este sitio ha convocado a los mejores blogueros³⁸ o influenciadores en redes sociales cántabros (o que tienen algún tipo de relación con Cantabria), especializados en cultura y patrimonio (entre ellos una ex alumna de este Master) y los ha invitado a una visita privada en este edificio icónico de nuestra provincia. Así, bajo el hashtag #130caprichoGaudi o #bloggersGaudi, estos especialistas en difusión del patrimonio a través de las redes sociales, han dado a conocer detalles de esa experiencia y las imágenes que han colocado en sus perfiles anima a visitar el Capricho. Y aunque si bien no hubo demasiada resonancia ni se publicaron muchos tuits con ese hashtag, considero que la iniciativa ha sido muy buena y debería ser copiada por los museos: invitar a estos blogueros y ofrecerles una visita privada, o alguna experiencia distinta, y pedirles que reproduzcan sus sensaciones y opiniones a través de las redes sociales en los que lo siguen tantas personas podría ayudar, sin dudas, a promocionar la imagen de nuestros museos.

Ha pasado poco tiempo desde que en el 2011 el equipo de Dosdoce.com reclamaba (como hemos escrito líneas arriba) una utilización eficaz de las redes sociales por parte de los museos: un uso que superara la simple repetición de información conocida o se comprometiera con la interactividad que debía a sus seguidores. Y el paradigma ha vuelto a cambiar: si hasta hace no mucho se temía que hecho de exponerse en la red haría que el museo dejara de recibir visitantes puesto que éstos ya habrían resuelto el “misterio” de conocer, de alguna manera, la exposición; hoy se sabe que todo eso no tiene fundamento: internet y las redes sociales son una excelente caja de resonancia que difunde el patrimonio y que a su vez atrae gente, por lo tanto se puede asegurar que el mundo virtual y real coexisten complementándose (Celaya et al, 2015: 220). Ya no se piensa solo en el uso de las redes sociales para mostrar el museo hacia el exterior, a cualquier persona por más lejos que esta se encuentre; sino que ahora se ha empezado a pensar en el uso de las redes sociales por parte de la gente que ya se encuentra físicamente en el museo, es decir, que ya ha sido atraída hacia el espacio

38. Véase <http://www.elcaprichodegaudi.com/2015/07/21/una-visita-para-bloggers/> [Consulta: 08/2015].

museográfico. Los “nativos digitales” ya no solo quieren interconectarse con el museo a través de las redes sociales antes de visitarlo o regresar a sus casas, satisfechos, o no, con la visita que se hizo. Lo que estos personajes exigen ahora es llegar al museo, descargarse una aplicación en su teléfono o tableta para conocer más y mejor el lugar, o con esos artefactos leer códigos QR; ver la exposición y participar en ella; tomar fotos y subirlas instantáneamente para dejar saber dónde y con quién están, etc. Todo lo cual indica que el museo debe estar preparado también para comunicarse “puertas hacia dentro”, como ya hemos dicho anteriormente.

Cuando digo “puertas hacia adentro” me refiero a todas aquellas tecnologías que los museos hoy utilizan para comunicarse con las personas que lo visitan y hacer de esa, una experiencia lo más “entretenida” posible. Es decir, que haga que los visitantes tengan un papel activo, dialogante, con las exposiciones. Y esto se logra con diferentes elementos tecnológicos (aunque no solo con ellos, como veremos más adelante): acceso a internet, video instalaciones, tapices interactivos, mesas interactivas, geolocalización, realidad aumentada, juegos y videojuegos, códigos QR, etc.

Con esto no quiero decir que la tecnología y el juego lo sean todo: en realidad la tecnología no es la protagonista, sino más bien lo debe ser la narración, el discurso, la historia que nos cuenta el museo y se adecúa a esa tecnología, el cual se utiliza para hacer más accesible lo que se quiere decir³⁹.

Pero no siempre un exceso de interpretación de los objetos que conforman la exposición redundan en éxito: muchas veces esos elementos electrónicos que podrían ayudar a entender y entretener, producen interferencias, “ruidos”, que en vez de alumbrar, oscurecen; que construyen un muro entre el emisor (museo) y el receptor (visitante) (Ballart, 2007: 193). Por eso, debe haber un equilibrio entre la “tecnofobia” radical que se niega a la utilización de aparatos electrónicos en los museos (o en otros elementos del patrimonio cultural que se pueden visitar) porque considera que todo ello es un apocalipsis cultural que rebaja el arte a un mero juego; y la “tecnolatría” o “evangelismo digital” que considera que todo (incluido el patrimonio cultural) debe

39. Aquí tomo varias de las ideas que expuso el doctor Arturo Colorado Castellary en su ponencia del 13 de marzo del 2015, titulada “Patrimonio Cultural, Arte y TIC. Museum I+D+C, laboratorio de cultura digital y museografía hipermedia”, en el marco de las VII Jornadas de Patrimonio Histórico y Territorial: tecnologías aplicadas al patrimonio, organizadas por la Universidad de Cantabria.

transformarse, ser parte de un gran espectáculo digital, hiperelectrónico e hiperconectado. Ni lo uno, ni lo otro: el museo tiene que continuar siendo parte de la cultura, no del mundo del simple divertimento: la tecnología solo es un medio, un gran aliado, que permite que todo lo que se tiene por decir llegue a los visitantes de una manera clara, didáctica, entretenida. Y no debe olvidarse que los museos tienen que comunicar pero además de ello deben devenir entornos que despierten sensaciones y emociones.

En Cantabria el mejor ejemplo de museo “interactivo”, es decir que cuenta con las suficientes herramientas tecnológicas capaces de ofrecer una visita entretenida, interactiva, es el Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria: en el que ya no se presentan objetos sino más bien “modos de vida”. Allí se prescinde de la cronología y se apuesta por la “faceta más comunicativa” de esos mismos modos de vida. Así a través de un recorrido zigzagueante, que pasa por diferentes ambientes hechos a modo de escenografías, el visitante se “pierde en la historia”, se convierte en “actor”, juega, adivina, pregunta, mientras que los elementos táctiles, la música, la luz, las cartelas digitales, le permiten conocer más (Fernández Vega, 2013). Otros buenos ejemplos de museos interactivos en nuestra región son el Marítimo del Cantábrico o el del Deporte, ambos en Santander. Y, por último, el paradigma puede ser considerado el museo de Altamira, pero, como ya lo hemos indicado, este estudio prescinde de considerarlo en la realidad museográfica provincial debido a que su manera de gestionarse pertenece a otros ámbitos.



Museo del deporte de Santander.
Fuente: P. Solórzano.

Ahora bien, todas estas exigencias tecnológicas que los “nativos digitales” demandan, sólo podrán ser respondidas por museos que cuenten con un buen respaldo económico que les consienta tener un presupuesto lo suficientemente holgado para

adquirir todos aquellos artefactos electrónicos. ¿Qué pasa con aquellos “museos pobres” –la inmensa mayoría- que, como ya he indicado, cuentan apenas con dos o tres empleados estacionales porque no hay dinero para pagar más? En medio de esta necesidad se puede crear la virtud. Afortunadamente, hoy algunos elementos electrónicos que los museos utilizan no son ya tan inaccesibles: los códigos QR* (Quick Response), por ejemplo, los cuales “almacenan información textual, que puede ir de un simple texto a geolocalizadores geográficos, direcciones web, datos de contacto, enlaces a descargas de audio o vídeo, etc.” Estos códigos se pueden crear a través de muchos generadores que se pueden conseguir gratis, y su confección es sencilla. Además la decodificación que de ellos hacen los visitantes es muy cómodo ya que se puede realizar con cualquier teléfono móvil inteligente (Gómez Vílchez, 2010). Como ejemplo basta con citar la ingeniosa utilización de estos códigos que hace el Museo del Romanticismo pues a través de un QR ofrece una lista con piezas musicales que complementan sus exposiciones⁴⁰.

Otros recursos electrónicos muy accesibles son las infografías 3D, o la creación de material didáctico en línea y de pequeños recursos audiovisuales utilizando programarios libres, etc., (Santacana 2013, 73-77). Pero, insisto, no todo plan de exposición debería depender únicamente de los elementos electrónicos, ellos son un complemento, pero si no hay presupuesto ni para adquirir los más económicos de ellos no se debe olvidar que siempre quedarán muchos otros recursos menos costosos (Santacana y Martínez, 2013; Santacana y Llonch, 2012), y que, sobre todo, lo importante no es poseer o carecer de una extraordinaria cantidad de dispositivos modernos, sino más bien saber cómo hacer llegar el discurso, la exposición del museo (ese “vehículo adormecido por la corrección”), hasta los visitantes de una manera creativa e interesante, pero didáctica (Pérez, 2007).

40. Véase <http://comunidad.iebschool.com/laculturasocial/2014/02/14/los-museos-no-ofrecen-las-redes-sociales-a-sus-visitantes-y-2/>. Sin embargo el buen manejo de este museo, que tiene que debatirse en una ciudad en la que existen verdaderos “colosos”, también es notorio en el buen uso que hace de las redes sociales: “Su comunidad virtual ha crecido sensiblemente desde que abrieron sus perfiles en 2010, aumentando de igual modo las visitas en persona a la sede del museo. La originalidad, la cercanía y el compromiso con su comunidad han conseguido que su trabajo sea reconocido por los profesionales e internautas. Con cuentas en diferentes redes, Facebook, Twitter, Flickr, Instagram, Foursquare, YouTube y la más novedosa Spotify, han diversificado sus acciones adaptándolas a las características propias de cada red y ofreciendo, tanto a internautas como a visitantes reales...” (Celaya et al, 2015). Hago este inciso para indicar que las estrategias “hacia afuera” y “hacia dentro”, deberían ser manejados con igual eficacia y al mismo tiempo.

Por último, es menester recordar que otra ventaja del uso de moderna tecnología puede servir para convertir a los museos en “espacios valedores del derecho ciudadano al acceso a la cultura y el patrimonio”, puesto que los mismos ayudan a derribar los obstáculos que pueden encontrar los millones de discapacitados españoles que visitan un museo. Un buen ejemplo de ello es el proyecto llevado a cabo por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, la Fundación Orange y la empresa GVAM: esta conjunción de esfuerzos ha permitido desarrollar la aplicación llamada “Áppside” el cual provee “recursos necesarios –audiovisuales, audioescritos y traducidos en lenguaje de signos– para que las personas con discapacidad visual o auditiva puedan visitar los museos de forma autónoma.”⁴¹ Por ahora son cuatro los museos donde se aplican dicho programa (uno de ellos el de Altamira). A nivel regional la utilización de esta tecnología al servicio de los discapacitados son los flamantes “audio-signo-guías” que se pueden encontrar en los códigos QR que se han puesto en cinco de los centros que integran el Anillo Cultural de Santander, y que permitirán a las personas con discapacidades auditivas tener una experiencia plena y de disfrute total del patrimonio cántabro.

6. Conclusiones

Si volvemos nuestra atención al capítulo número 1 podemos comprender de donde nació el tema sobre el que se ha basado todo este trabajo, y que podríamos reducir en algo tan sencillo como el simple interés (nacido al calor de los debates producidos en clase durante la asignatura “Técnicas de Musealización, Comunicación y Difusión”, hay que decirlo) por saber cuál es la realidad de los museos de Cantabria. Guiado por este empeño es que me sometí a un profundo aprendizaje que me permitió, a lo largo de todo el tiempo que necesité para llevar adelante esta investigación, conocer y entender mejor las complejidades de ese universo en el que se sitúa el museo como institución. El capítulo 2 pretende exponer, de forma general y somera, la situación museográfica en Cantabria, y además se revelan allí varias interrogantes sobre la misma. La búsqueda de respuestas a esos cuestionamientos ha conducido, a modo de ideas-fuerza, el trabajo de investigación que sustenta este “Trabajo de Fin de Master”. Además, se presenta en dicho capítulo un corto ensayo que quiere ser un recorrido por la historia del museo en

41. Véase <http://www.abc.es/sociedad/20150811/abci-museos-discapacitados-aplicacion-movil-201508101904.html> [Consulta: 17/08/1979].

el mundo occidental, lo cual permitió considerar los vasos comunicantes que unen a esa historia global con la regional. Tal esfuerzo ha sido realizado con la idea de sentar ciertas bases que sirvan –a modo de proyecto académico personal- en la elaboración de una historia de las colecciones y museos en Cantabria. Este capítulo ha concedido también un corto esbozo sobre la particular e interesante situación actual de los museos, y otras instituciones culturales, en la ciudad de Santander y del rol que podrían jugar en el futuro desarrollo de la ciudad.

Los capítulos 3 y 4 han sido elaborados, principalmente, para cumplir con los requisitos especificados en la “Guía docente de la asignatura: Trabajo Fin de Máster: Informe Profesional”, en la cual se exige “una reflexión teórica y metodológica sobre el tema de investigación” y “una relación de fuentes a emplear”, motivo por el cual se especificaron los objetivos que se pretendían conseguir con este estudio y se recoge la metodología utilizada (trabajo de campo, etc.) para llegar a tales propósitos. También se expuso una lista en la que se detalla la literatura científica y sus aportaciones, todo lo cual ha permitido sostener teóricamente este trabajo.

El capítulo número 5 podría considerarse la piedra angular de este estudio. En él se ha tratado de aclarar y especificar las denominaciones y las tipologías que tanto los especialistas, instituciones internacionales, y las leyes utilizan para designar a ciertas instituciones culturales: de tal guisa hemos aprendido que no es lo mismo un museo que una colección museográfica, como tampoco lo es un “centro de interpretación” que un museo. Se ha considerado esto de vital importancia ya que así podíamos delimitar mejor nuestro objeto de estudio y expresar con más claridad nuestras opiniones sobre ello puesto que hemos podido verificar (y para ello exponemos varios ejemplos que se han dado en Cantabria) que la confusión de denominaciones se da incluso en el mismo ámbito cultural (la prensa especializada, por ejemplo).

En el mismo capítulo se presenta también una lista de museos de Cantabria, que si bien puede que no sea absolutamente completo (se ha especificado que hubo ayuntamientos que no respondieron a nuestra petición de información, así como que hay museos que no puede ser considerados como tales *stricto sensu*) y puede tener variaciones inesperadas (la realidad museográfica de Cantabria es muy fluctuante, se abren o cierran museos con relativa facilidad), nos ha arrojado un número aproximado

de museos con los que contamos, por ahora, a nivel regional: son 47 los que se han contabilizado, purgando de la lista aquellos que, como ya hemos dicho, no encajan, sea por definiciones científicas o legislativas, en los que se podría considerar un museo o colección museográfica. Esta lista ha sido confeccionada a través de la búsqueda en varias fuentes (libros, revistas, páginas webs, etc.) y del contacto directo con ayuntamientos, trabajadores de los mismos museos y especialistas en esta materia que han ayudado a aclarar dudas, a entender mejor otras tantas diferencias, y conocer, desde un privilegiado punto de vista, la situación de los museos a nivel regional.

En la referida lista se expusieron también datos referidos a ciertos aspectos de los museos cántabros que considero se debía de tener en cuenta para lograr un acercamiento más profundo a la realidad museográfica de nuestra región. La limitación de espacio puesto a disposición no ha hecho posible que se consideren muchos otros aspectos relevantes (ver nota 23, página 47), todo lo cual habría permitido hacer un acercamiento completo y exhaustivo a nuestra materia de estudio; sin embargo, y como ya lo he especificado, es mi deseo que este “Trabajo de Fin de Máster” sirva como base “para un eventual tesis doctoral”, razón que bien se expone en la “Guía docente de la asignatura: Trabajo Fin de Máster: Informe Profesional”. Estos aspectos a los que me refiero son:

1) se consideró la fecha de apertura de los museos de Cantabria por lo que sabemos que fue en 1907 cuando se abrió “oficialmente” el primer museo de la región, y que desde entonces hasta el 2015 se abrieron 62 más. Rastreando estas fechas pudimos conocer que la historia de los museos en Cantabria no se han desarrollado de una manera tan ajena a la historia del museo en occidente: hubo momentos en que apenas si hubo interés por la exposición del patrimonio cultural en recintos museográficos (principalmente después de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial), y también una notoria propensión a la construcción de museos (de manera especial en los primeros 15 años del nuevo siglo), situación que se dio también en muchos otros lugares de España y que algunos han considerado como el “boom museístico”.

2) se tomó en cuenta, además, los tipos de museos con los que más contamos en la región por lo que concluimos que los que más abundan son los del tipo etnológico. Este es otro aspecto que emparenta a la realidad museográfica regional con el resto del país,

puesto que como lo hemos demostrado en este capítulo este tipo de museos son los que más abundan en España. También hemos resaltado el hecho de que los del tipo etnológico son los museos que más han revolucionado muchos de los aspectos que tienen que ver con la museología y la museografía (especialmente a nivel internacional), pero al mismo tiempo parecen haber llegado a un punto en que han perdido toda relevancia pues pese a ser los que más abundan en España son los menos visitados: su subsistencia, lo hemos dicho, depende de cómo se amolden a las nuevas exigencias que el público le hace a un museo, a un apertura a los novísimos temas que más preocupan hoy al visitante a un museo, y a llevar adelante iniciativas que otros museos “pobres” (no sólo etnológicos) están llevando adelante en diferentes partes del mundo y de España (*crowdfunding*, *crowdsourcing*, *crowdcuration*, a un trabajo en red con otras tantas instituciones parecidas, etc.) y que les ha permitido sobrevivir en medio de la gran cantidad de museos etnológicos que hay en todo el país.

3) el estudio pormenorizado de la lista de museos de Cantabria también nos dejó conocer en qué comarcas se ubican éstos y el porqué es que se localizan y concentran en ciertas áreas y no en otras. Por ello sabemos que excepto dos comarcas, no hay ninguna que no cuenta con al menos un museo de etnología. Y que son las del Saja-Nansa (donde se están realizando proyectos interesantes sobre desarrollo rural y patrimonio) y Liébana las que cuentan con la mayor cantidad de ellos. Se pudo conocer también sobre una iniciativa *sui generis* en Cantabria como es el museo “Centro de Recursos, Interpretación y estudios de la Escuela”, uno de los pocos dedicados a la historia de la escuela en toda España. Otro aspecto que pude conocer a través del análisis de los museos que habían en cada comarca es el desapego que hay hacia el patrimonio industrial, importante elemento cultural que tiene grandes potencialidades para convertirse en un atractivo turístico tal y como lo es en otras comunidades autónomas: no existe un solo museo de ciencia y técnica en Cantabria, aunque sí algunos monográficos sobre ciertos elementos técnicos tales como el agua o el ferrocarril. Finalmente, se ha hablado sobre el Ecomuseo de Trasmiera, el único caso de “museo-territorio”, y uno de las más exitosas iniciativas museográficas en nuestra comunidad.

4) es importante conocer la titularidad que poseen los museos pues, casi siempre, esto tiene una gran influencia en su gestión: si son públicos suelen tener asegurados sus presupuestos (la más de las veces exiguos) pero poseen poca flexibilidad para realizar

diferentes iniciativas debido a las regulaciones que tienen por ley. Si son privadas no tienen, normalmente, un presupuesto asegurado por lo que deben apelar a diferentes ideas para crear sus propios recursos económicos todo lo cual estimula la inventiva y la flexibilidad en la gestión en aras de cubrir los presupuestos. Al igual que en España, la mayoría de museos de Cantabria son de titularidad pública lo que en cierta forma nos deja entender algo sobre la realidad museográfica de la región: presupuestos exigüos y, normalmente, pero no siempre, poca creatividad a la hora de atraer hacia sí mismos sus propios recursos.

5) finalmente, se pudo conocer mejor el uso que le dan los museos regionales a algo que se ha convertido en determinante para la imagen del museo y su proyección en la comunidad: las redes sociales y las nuevas tecnologías. A través de este acercamiento se nos reveló que nuestras instituciones museográficas no tienen en su mayoría una página web: las 5 más importantes de la región comparten una misma, a la que se puede considerar oficial, es decir del gobierno, además de un mismo perfil en Facebook y Twitter, lo que las invalida para tener una propia “identidad virtual”. Dicha página web se podría considerar hoy una antigualla debido a que su presentación es estática y un simple muestrario de información fácil de conseguir en cualquier otro espacio virtual. No poseen esa interactividad que tienen las páginas web de otros miles de museos del mundo. También el uso de las redes sociales es bastante pobre: la gran mayoría de los museos cántabros tienen poca actividad y parecen haber creado un perfil en ellas por el simple hecho de hacerlo, perdiendo toda la potencialidad que las mismas tienen como medio de difusión y de acercamiento a los cientos de miles de potenciales visitantes que utilizan las redes e Internet con asiduidad.

En definitiva, este trabajo de fin de máster tiene como primordial y humilde interés iniciar un primer acercamiento académico a la realidad de los museos de Cantabria. No se ha pretendido analizar esta situación con otro parámetro que no sea el meramente científico. Debo concluir diciendo que luego de este largo tiempo en el que he realizado este estudio he podido observar que nuestra realidad museológica comparte casi los mismos errores y fallos que otras realidades de diferentes regiones de España. Pero, al mismo tiempo, hay que reconocer que muchas de esas regiones han empezado a concretar ingeniosas correcciones, todo lo cual invita al entusiasmo porque si han dado resultado en esos ámbitos bien podrían ser trasladadas a Cantabria para mejorar nuestros

museos. Estoy completamente seguro que los museos tendrán un rol preponderante en el futuro de Santander: los grandes proyectos culturales que se avecinan así lo confirman. Debemos como comunidad aprovechar este momento, tener parte activa en ese desarrollo cultural, no ser solo el paseante solitario que observa todo desde afuera: hay que respirar el museo, hay que disfrutar de ese espacio donde se guarece lo mejor que como sociedad hemos creado.

7. Agradecimientos.

Quiero agradecer a todos y cada uno de los profesores de este Máster por haberme transmitido, siempre con entusiasmo, todo un amplio mundo de conocimientos sobre algo tan apasionante como es el patrimonio cultural. Reconocer también los consejos y la atención prestada por mi tutor, el profesor Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera, quien me propuso este tema, algo que agradezco pues lo hecho ha servido para apasionarme por el universo de los museos, y también para dirigir mis proyectos profesionales futuros. Si algo relevante hay en este trabajo se lo debo a sus consejos; cualquier error o inconsistencia es absoluta responsabilidad de quien esto escribe. Muchas gracias también a las trabajadoras de la División Interfacultativo de la biblioteca de la Universidad de Cantabria: su profesionalidad y extraordinaria amabilidad permitieron que fuera fácil encontrar muchas de las fuentes que necesitaba para completar este TFM. Finalmente agradecer a Pilar, por su cariño, paciencia, comprensión y bondad durante estos dos años que me tomó estudiar este Máster. Sin su presencia habría sido imposible realizar éste y muchos otros sueños.

8. Bibliografía y otras fuentes.

Adorno, Th. (1962). *La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel,

Alegre Ávila, J. M. (1994). El ordenamiento estatal del patrimonio histórico español: principios y bases de su régimen jurídico. En J. M. Alegre Ávila (dir.), *El patrimonio cultural español: aspectos jurídicos: curso monográfico* (pp. 11-68). El Burgo de Osma: Ayuntamiento de El Burgo de Osma.

Alonso Fernández, L. (1993). *Museología: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo.

Aramburu-Zabala, M. A.; Losada, C. (2012). Patrimonio destruido en Cantabria (1808-1936). En *Patrimonio destruido en Cantabria*. (pp. 15-48). Santander: PUBliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Báez, F. (2004). *Historia universal de la destrucción de libros: de las tablillas sumerias a la guerra de Irak*. Barcelona: Destino

Ballart Hernández, J. (2007) *Manual de museos*. Madrid: Síntesis.

Ballart Hernández, J.; Juan I Tresserras, J. (2001) *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel.

Barreto, J.; Gaudin, G. (2013). La circulation des idées et des goûts artistiques. En Gaudin G. (dir.). *La péninsule ibérique et le monde* (pp. 193–217). Rennes: Presses Universitaires Rennes.

Bazin, G. (1969). *El tiempo de los museos*. Madrid: Daimon.

Bloch, M. (2006). *Los reyes taumaturgos*. México: Fondo de Cultural Económica.

Bolaños, M. (1997). *Historia de los Museos en España*. Gijón: Trea.

Brotons, J. R. (1979). Aproximación al Museo Etnográfico de Cantabria. En *Narria, estudios de artes y costumbres populares*, 12, 30-32.

Burckhardt, J. (1982). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: EDAF.

Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.

Caldera de Castro, M. (2005). La Red de Museos de Extremadura. En *RdM. Revista de Museología*, 32, 13-19.

Calderón, C.; Sánchez, I. (2005). El Patrimonio etnográfico en Extremadura: propuestas de análisis. En *RdM. Revista de Museología*, 32, 53-56.

Cano de Gardoqui, J. L. (2001). *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid.

Cano Rivero, I. (2005). El museo de Bellas Artes de Sevilla. Un museo de titularidad estatal y gestión transferida. En J. Iglesias (ed.), *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 9: actas de los XV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico Reinosa, julio 2004*. (pp. 107-121). Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Casado Soto, J. L. (2005). Museo marítimo del Cantábrico (MMC): proyecto renovado para una veterana institución. En J. Iglesias (Ed.), *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 9: actas de los XV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico Reinosa, julio 2004*. (pp. 45-65). Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Casanelles Rabola, E. (1998). Recuperación y uso del patrimonio industrial. En *Abaco Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, 19, 11-18.

Celaya, J.; Corbo, A.; Corbo, S.; Fernández, M. (2011). *Análisis de las conexiones de museos y centros de arte en las redes sociales*. Recuperado de <http://www.dosdoce.com/>.

Celaya, J.; Vázquez, J.A.; Saldaña, I. (2009). *La visibilidad de los museos en la Web 2.0*. Recuperado de <http://www.dosdoce.com/>

Celaya, J.; Viñarás, M. (2006). *Las nuevas tecnologías web 2.0 en la promoción de museos y centros de arte*. Revista DosDoce. Recuperado de <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/1151.pdf>.

Checa Cremades, F.; García Felguera, M.; Morán Turina, J. M. (1980) *Guía para el estudio de la Historia del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra

Clair, J. (2011). *Malestar en los museos*. Gijón: Trea.

Colorado, A. (2008). *Éxodo y exilio del arte: la odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Cubría, J. M. (2005). *La guía de Acanto para la protección y el disfrute del patrimonio cultural de Cantabria*. Santander: Acanto.

Cueto Alonso, G. (2009). Reutilización turística del patrimonio minero de Cantabria. En *Cuadernos de Turismo*, 23, 2009, 69-87.

De la Rasilla, M. (2003). Galicia, Asturias y Cantabria. En: M. Almagro-Gorbea; J. Maier (eds.), *250 años de arqueología y patrimonio: documentación sobre arqueología y patrimonio histórico de la Real Academia de la Historia: estudio general e índices* (pp. 53 – 74). Madrid: Real Academia de la Historia.

Díaz López, J. (2013): *Elementos para un diagnóstico del sistema cultural de la ciudad de Santander*. Santander: Universidad de Cantabria y Fundación Santander.

Esteban, I. (2007). *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Barcelona : Anagrama.

Feliú Torras, A. (1998): El patrimonio industrial, localizaciones, regeneraciones: una nueva geografía. En *Abaco Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, 19, 91-90.

Fernandez Acebo, V. (2001). Evolución y colecciones de un museo-archivo de las ciencias de la Salud para Cantabria. En *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*. LVII. Santander: Institución Cultural de Cantabria, 125-195.

Fernandez Vega, P. (2013). El nuevo Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria: el contexto como estrategia de musealización. En *RdM. Revista de Museología*, 58, 15-22.

Focillon, H. (1987). *El año mil*. Madrid: Alianza.

García Morales, M.; Soto Caba, V. (2011). *Patrimonio histórico artístico*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.

García González, F. (2010). *Reseña de los museos de la educación españoles*. Albacete, Museo del Niño. Recuperado de: http://www.museodelnino.es/articulos/museos_pedagogicos.pdf

Gil Aguirre, E. (2001). Promotores y Clientes. En J. Polo; L. Sazatornil (eds.). *Arte en Cantabria. Itinerarios* (pp. 281 – 288). Santander: Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria: Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria.

Gobierno de Cantabria. (2014). *Plan de marketing turístico de Cantabria. 2014 – 2015*.

Gómez Martínez, J. (2010): ¿Al cine? No: al museo. En A. Semedo; E. Noronha (eds.): *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Oporto, 2009*. (pp. 136-150). Oporto: Universidade do Porto.

Gómez Martínez, J. (2006). *Dos museologías: las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea.

Gómez Martínez, J. (2011): Estrategias de museografía crítica para romper las barreras con el público. En *Museo y Territorio*, 4 (diciembre), 133-141.

Gómez M., J. (2004). Narrar dentro, narrar fuera del museo. En J. Iglesias (ed.), *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 8: actas de los XIV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico, Reinosa, julio-agosto 2003*. (pp. 31-48). Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Gómez Pellón, E. (2008). Crisis permanente y renovación de los museos etnológicos. En: X. Roigé; E. Fernández; I. Arrieta (coords.), *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate. Serie, XI Congreso de Antropología de la FAAEE, Donostia, 2008* (pp. 35-52). Donostia: Ankulegi Antropologia Elkarte.

Gómez Pellón., E. (1995). Museos etnográficos y museografía en Cantabria. En B. Torres y F. de Santos (eds.), *Anales del museo Nacional de Antropología*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 95 -118.

Gómez Vílchez., M. (2010). *Qr Code en Museos*. Recuperado de <http://mediamusea.com/>

Hani, J. (2000). *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca, Olañeta.

Haskell, F. (1994) *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid, Alianza.

Henri-Rivière, G. (1985). Definición evolutiva del ecomuseo. En *Museum*, 148, 4, 182-183.

Hernández, F. (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea.

Hernández, F. (2002). *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón, Trea.

Hernández, F. (1992). Evolución del concepto de museo. En *Revista general de información y documentación*, 2, 1, 85-98.

Hernández, F. (1994). *Manual de museología*. Madrid, Síntesis.

Icom. (2010). *Conceptos claves de museología*. A. Desvallées y F. Mairesse (dir.)

Le Goff, J. (1975). *Mercaderes y banqueros de la Edad Media*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

León Alonso, A. (1990). *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.

Lipovetsky, G.; Serroy, J. (2010). *La cultura-mundo: respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama.

Lorente Lorente, J. P. (2012): Museología crítica: museos y exposiciones como espacios públicos de controversia y participación colectiva. En *Art.es*, 52, 98-103.

Lorente Lorente, J. P (2006): Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica. En *Museos.es* (revista de la Subdirección General de Museos Estatales), 2, 24-33.

Marco Such, M. (1997). *Estudio y análisis de los museos y colecciones museográficas de la provincia de Alicante*. Tesis de doctorado. Recuperada de <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/1/Marco%20Such,%20Mar%C3%ADa.pdf>

Martín Piñol, C. (2013). *Manual del centro de interpretación* Gijón: Trea.

Mateos, Santos. (2012). *Manual de comunicación para museos y atractivos patrimoniales*. Gijón: Trea.

Mejía, J. (2009). Hipócrates de Cos: patrón de una tradición de pensamiento. En Muñoz, C.; y Morales, C. (coords.). *La antigua Grecia. Sabios y saberes* (pp.130– 141). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Ministerio de Cultura de España (2008). *Guía para un Plan de Protección de colecciones ante emergencias*. Madrid: Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación del Ministerio de Cultura.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. España. (2012). *Estadística de Museos y Colecciones Museográficas 2012*.

Moradiellos, E. (2009). *El oficio de historiador*. Madrid: Siglo XXI de España.

Morán Turina, J.; Checa Cremades, F. (1985). *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra.

Moure Romanillo, A.; Suárez Cortina, M. (1995). El patrimonio arqueológico y patrimonio etnográfico. En A. Moure; M. Suárez (eds.), *De La Montaña a Cantabria: la construcción de una comunidad autónoma* (pp. 73–94). Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Ocampo, E. (2011). *El fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo*. Madrid: Alianza.

Pastor I Homs, M. (2004). *Pedagogía museística: nuevas perspectivas y tendencias actuales*: Barcelona: Ariel.

Pérez Valencia., P. (2007). *La insurrección expositiva. Cuando el montaje de exposiciones es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva*. Gijón: Trea.

Prats, C. (2007). Redes de museos en Cataluña: territorio e identidad. En *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, 8, 66-75.

Procopio de Cesarea. (2003). *Los edificios*. Murcia, Universidad.

Querol Fernández, M. (2010). *Manual de gestión del patrimonio cultural*. Tres Cantos, Madrid: Akal.

Rincón, R.; Van Den Eynde, E. (1999). Miguel Ángel García Guinea y el Museo Regional de Prehistoria y Arqueología de Cantabria: historia de una marginación. En *Sautuola: Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología*, 6, 109 – 120.

Rodríguez, J. L. (2012). *Tesoros ocultos de Cantabria*. Santander: Tantín.

Roigé, X.; Fernández, E.; Arrieta, I. (2008). El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate. En: X. Roigé; E. Fernández; I. Arrieta. (coords.), *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate. Serie, XI Congreso de Antropología de la FAAEE, Donostia, 2008* (pp. 9-34). Donostia: Ankulegi Antropologia Elkarte.

Ruiz Bremón, M; San Nicolás Pedraz, M. (2008). *Patrimonio, museos y arqueología*. Guía didáctica del curso Patrimonio, museos y arqueología. Madrid: Uned.

Saavedra Arias, R. (2012). La destrucción del patrimonio artístico durante la Guerra Civil: el caso cántabro. En *Patrimonio destruido en Cantabria* (pp. 49-105). Santander: PubliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Sancho Campo, A. (2005). Los museos de la Iglesia: Su organización, especificidad, funcionamiento y servicio. En J. Iglesias (ed.), *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 9: actas de los XV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico Reinosa, julio 2004*. (pp. 87-94). Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Santacana Mestre, J.; Hernández Cardona, F. (2006). *Museología crítica*. Gijón: Trea.

Santacana Mestre, J.; Llonch Molina, N. (2012). *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón : Trea.

Santacana Mestre, J.; Martínez Gil, T. (2013). *La cultura museística en tiempos difíciles*. Gijón: Trea.

Schubert, K. (2002). *The curator's egg: the evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. London: One-Off, 2002.

Sebastián, S. (2009). *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*. Madrid: Encuentro.

Sierra Álvarez, J. (1995). El patrimonio Industrial. En A. Moure; M. Suárez (eds.), *De La Montaña a Cantabria: la construcción de una comunidad autónoma* (pp. 125 – 143). Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Val Del Omar, J. (2003). *Exposición Val del Omar y las Misiones Pedagógicas: mayo-junio, 2003 - Sala Verónicas, Murcia, julio 2003 - Residencia de Estudiantes, Madrid*. Madrid: Residencia de Estudiantes.

Varine-Bohan, H. (1979). *Los museos en el mundo*. Entrevista a Hugues de Varine-Bohan. Barcelona, Salvat Editores.

Yuste, J. L. (2004). *De cultura y de museos: lo que va de ayer a hoy. Discurso*. Madrid. Recuperado de http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/yust_e_grijalba_jose_luis-2004.pdf

Zubiaur Carreño, F. (2004). *Curso de museología*. Gijón: Trea.

Zugaza Miranda, M. (2005). Hacia el nuevo museo del Prado. En J. Iglesias (Ed.), *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 9: actas de los XV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico Reinosa, julio 2004*. (pp. 29 – 44). Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Zunzunegui Díez, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. Madrid: Cátedra.

8.1. Hemerografía.

Altares, G. (11 de octubre del 2014). Museos en la era del “selfie”. *El País*, p. 40.

Ansede, M. (25 de julio del 2015). La ciencia que dismanteló Franco. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2015/07/24/ciencia/1437736052_945031.html

Arte para los cinco sentidos (11 de agosto del 2015). *ABC*. Recuperado de <http://www.abc.es/sociedad/20150811/abci-museos-discapacitados-aplicacion-movil-201508101904.html>

Balbona, G. (06 de mayo del 2013). Hay que dejar el discurso decimonónico provinciano de la cultura en Santander. *El Diario Montañés*. Recuperado de <http://www.eldiariomontanes.es/20130506/mas-actualidad/cultura/dejar-discurso-decimononico-provinciano-201305061405.html>

Cabezón Alonso, J. (15 de marzo del 2015). Espacios urbanos y museos en Santander. *El Diario Montañés*, p. 41.

Costa, J.M. (02 de noviembre del 2014). Mucho museo para tan poco país. *El diario*. Recuperado de http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/museo-pais_0_319518510.html

De la Fuente Salvador, L. (25 de enero del 2015). Banco versus Mercado: Museo versus Archivo. *El Diario Montañés*, p. 42.

Díaz López, J. (08 de marzo del 2015). Santander 2016 o la ilusión del porvenir. *El Diario Montañés*, p. 40.

El museo Real Astillero Guarnizo amplía su horario (10 de abril del 2015). *El Diario Montañés*, p. 19.

El PP pide 1,5 millones más para el Museo de Las Llamas (12 de diciembre del 2006). *El Diario Montañés*. Recuperado de

http://www.eldiariomontanes.es/prensa/20061211/cantabria/pide-millones-para-museo_20061211.html

González Ucelay, N. (19 de febrero del 2015). El promotor del Museo de la Biodiversidad renuncia a instalarlo en Cabezón de la Sal. *El Diario Montañés*, p. 21.

Grupo Forel (09 de mayo del 2015b). Por un nuevo museo de ciencias. *El Diario Montañés*, p. 34.

Grupo Forel (17 de marzo del 2015). Una reordenación coherente de las sedes culturales. *El Diario Montañés*, p. 26.

La primera fase de Cartografía Cultural incluye 322 infraestructuras (06 de mayo del 2014). *El Diario Montañés*. Recuperado de <http://www.eldiariomontanes.es/20140506/local/cantabria-general/cartografia-cantabria-cultural-fase-201405061627.html>

Lasalle, J.M. (2 de marzo del 2015). El Reina Sofía en Santander. *El Diario Montañés*, p. 43.

Santiago, V. (31 de marzo del 2015) La Catedral, lista para revelar sus tesoros. *El Diario Montañés*, pp. 16-17.

Sellers, G. (14 de marzo del 2015). El cambio cultural puede provocar un cambio de mentalidad en Santander. *El Diario Montañés*, pp. 17 - 19.

Tornel, A. (15 de febrero del 2015). El Reina Sofía en Santander, una oportunidad histórica. *El Diario Montañés*, p. 41.

Verano, A. (04 de mayo del 2015). Cantu Santa Ana busca personal para su museo en Castro. *Diario Montañés*.

Verano, A. (02 de marzo del 2015). Castro abre en marzo sus museos para cerrarlos en pleno mes de agosto. *Diario Montañés*, p. 18.

8.2. Dictiografía.*

Benarí, A.M. (22 de abril del 2015). Museos Olvidados. [Entrada en blog]. Recuperado de <http://www.thelightingmind.com/museosolvidados/>

Consejo Internacional de Museos. Definición del museo. <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

El Capricho de Gaudí. (21 de julio del 2015). Una visita para “bloggers”. Recuperado de <http://www.elcaprichodegaudi.com/2015/07/21/una-visita-para-bloggers/>

Granero Cendón, I. (27 de mayo del 2014). Convocatorias de Bloggers en Museos Españoles. [Entrada en blog]. Recuperado de <http://comunidad.iebschool.com/laculturasocial/2014/05/27/convocatorias-de-bloggers-en-museos-espanoles/>

Granero Cendón, I. (14 de febrero del 2014). Los Museos no ofrecen las Redes Sociales a sus visitantes [Entrada en blog]. Recuperado de <http://comunidad.iebschool.com/laculturasocial/2014/02/14/los-museos-no-ofrecen-las-redes-sociales-a-sus-visitantes-y-2/>

Justo, Marcelo. Freud, el coleccionista. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-10/00-10-05/contrata.htm>

Milbrath, Sam. (2013). The Best Ways for Museums and Art Organizations to be Social. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://blog.hootsuite.com/social-museums-art-organizations/>

Mirón Pérez, M. (18 de agosto del 2015). El Vaticano sale en busca de donaciones. Recuperado de <http://www.ritmosxxi.com/vaticano-sale-busca-donaciones-13835.htm>

Von Lüpke, Marc. (26 de noviembre del 2012). Google: una máquina de búsqueda hace historia. Recuperado de <http://goo.gl/yT9VSa>

* He preferido usar el término Dictiografía (del griego “diktion”, es decir red), que ha sido propuesta por Alfonso Martínez Díez, catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense de Madrid, para ser utilizada en vez de Webgrafía.